



۳۷

ماهنامه ـ دی ماه ۱۳۷۱

۸۴ صفحه ـ ۵۰۰ ریال

ادبستان



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم، شمارهٔ اوّل (پیاپی: ۳۷) ـ دی ماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
فاکس: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN
The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol: 4, No. 1, January - 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

بـــه میمنت میـــلاد حضرت امیر (ع)

ای اذان محض ای تکبیرناب
ای «علی» ای مرزبان آفتاب
ای خدای خطبه، ای کوه کلام
ای طنین واژه، ای سیل پیام
ای به گردت عارفان در هلهله
وی به شوقت صوفیان در سلسله

جز تو پیغمبر«ص» تبسّم باکه کرد؟
آفتاب آخر تکلّم باکه کرد؟
ای امام آب، ای مولای موج
ای به گرد قله‌ها لولای اوج
جز توای ثقل زمین، ای بوتراب
باکه بود آخر سلام آفتاب؟

ای حصار عرش برفرش حصیر
وی غبار وحی بر خاك غدیر
اندکی تاریك شو در نور خویش
تا ببینم در تو ذوب طورخویش
من اسیری خفته دربند توام
من یتیم کوی لبخند توام...

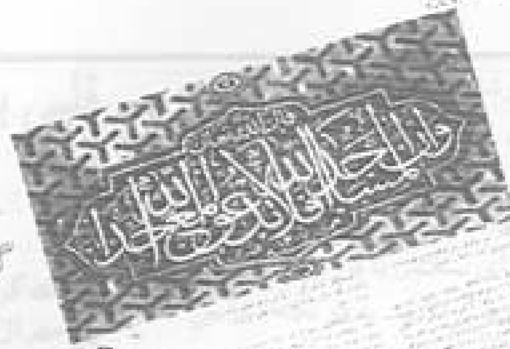
از منظومهٔ لهجهٔ خورشید ـ احمدعزیزی

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

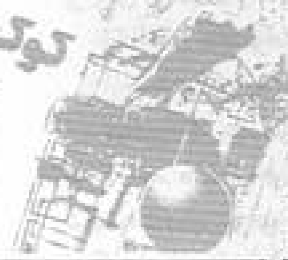
□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



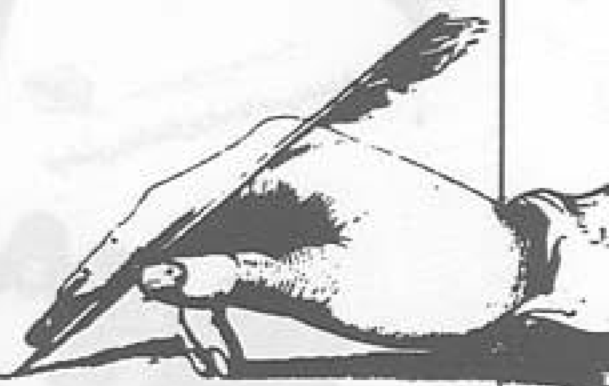
■ روی جلد: کار حبیب صادقی (به مقالهٔ صفحه ۳۴ مراجعه شود)
■ پشت جلد: تندیس برفی ـ عکاس: علی رهبر
(رجوع کنید به اخبار فرهنگی ـ هنری همین شماره)





بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

دربارهٔ داستانهای شما

□ آقای محمد محمدسیفی ـ یزد.

نامهٔ مهرآمیز و داستانهای جالبتان، با تأخیری که تسامحی ناخواسته در جابه‌جایی چند پوشه علت آن بوده است، به دستم رسید. بابت تأخیر در پاسخگویی، صادقانه پوزش می‌خواهم؛ مرا ببخشید. یکی از داستانهایتان ـ «در آینه» ـ در شمارهٔ قبل (۳۶) چاپ شد؛ که قطعاً ملاحظه کرده‌اید. داستان دیگری از شما را ـ با اجازه! ـ در صفحهٔ «وادی ادبیات» روزنامهٔ اطلاعات به دست چاپ سپردیم.

به هر تقدیر، نظر این بنده و جناب سردبیرمان این است که عنصر اندیشه و ژرف نگری دردمندانه در آثار شما درخشش و سنگینی تفکربرانگیزی دارد. همین ویژگی به کارهایتان ـ به نوشته‌هایی که تا به حال از شما خوانده‌ایم ـ وزن و اعتبار می‌بخشد. اما، یقین داریم که با تعمق بیشتر می‌توانید در هنر داستان نویسی به «هنری کردن» هر عنصر، از جمله «عنصر اندیشه» عنایت کنید و از این رهگذر، هر اثرتان را با ساخت و شکلی منسجم و مستحکم‌تر از آب درآورید و در هر گام به زبان و بیان و ساخت کاملاً داستانی و هنری مسلط‌تر شوید. قدر قریحه و استعدادتان را بدانید و برای هرچه بیشتر بارآور کردن آن، کار پیوسته و تجربه اندوزی پیگیر را ارجمند بشمارید.

دستتان را می‌فشاریم و برایتان تندرستی و نشاط و توان ارائهٔ کار بهتر را آرزو می‌کنیم.

□ خانم بلقیس سلیمانی ـ تهران.

ضمن تشکر صمیمانه از ابراز لطفتان نسبت به ادبستان و ادبستانیان، به عرض می‌رسانیم: مطلب نقدگونه‌ای که دربارهٔ رمان **«شوخی»** نوشته‌اید به دستمان رسیده است. از نکاتی که با تعمق و باریک اندیشی و به پشتوانهٔ دانش و ذوق در اثر ارجمند «میلان کوندرا» کشف کرده‌اید، به سهم خود بهره گرفته‌ایم. «نیم نگاهی به رمان شوخی» را ـ خارج از نوبت! ـ و به خواست خداوند در یکی از شماره‌های آیندهٔ ادبستان به چاپ خواهیم رساند.

موفق باشید

□ آقای حمیدرضا سلیمانی ـ شوشتر.

با سلام.

«شکل آه» را نمی‌توان یک «داستان کوتاه» دانست؛ نه به این دلیل که حجمی بسیار کم‌تر از حجم معمولِ یک داستان کوتاه دارد، بل به این لحاظ که اساساً دارای ساخت و شکل داستانی نیست و بیشتر به طرحی فشرده شبیه است از رؤیایی شاعرانه که تا حدی با منطق شعر و زبانی لطیف و احساساتی نوشته شده است:

«زمستان بود. باران می‌بارید. مادرم کنار پنجره ایستاده بود و گریه می‌کرد. کنار شیشهٔ پنجره مادرم ها کشید و آهش به روی شیشهٔ پنجره چسبید. و من برای اولین بار شکل آه مادرم را دیدم و فهمیدم مادرم از من تنهاتر است... احساس غریبی داشتم ـ کنار حوض نشسته و با چشمهای خسته‌ام به برگهای گل محمدی و قطرات بارانی که دیشب باریده بودند و هنوز به روی برگها چرت می‌زدند نگاه می‌کردم... گیج شده بودم. احساس عجیبی داشتم...»

بی‌گمان می‌توان گفت که هیچ «فرمول» و «دستورالعملی» در کار داستان نویسی چاره ساز نیست. زبان، بیان و ساخت داستانی هویت و شناسنامهٔ خاص خود را دارد. این زبان، بیان و ساخت را، براساس قریحه، ذهنیت و ذوق، باید با کوشش و تلاش و سختگیری نسبت به خود و کار خود یاد گرفت و هوشمندانه به کاربرد. هر رؤیا و کابوس و هر دستاورد شگفت تخیل و اندیشه را زمانی می‌توان به سهولت به «داستان» تبدیل کرد که توانایی همه سویه‌ای برای «اجرا» فراهم شده باشد. از آن پس، نوشتن داستان کوتاه و رمان به کاری جدی و تمام وقت تبدیل می‌شود که تفنن در گمانه زنی‌های ذهنی، غریزی نوشتن و انتظار کشیدن در هجران «فرشتهٔ الهام» کمترین ربط را با آن می‌یابد.

ضمناً، گفتن و نوشتن این مقوله که: «احساس غریبی داشتم»، «احساس عجیبی داشتم» و... کار دشوار و هنرمندانه‌ای نیست و در ادبیات داستانی راه به جایی نمی‌برد. در این عرصه باید توانمندی لازم را برای تصویری ساختن و حسی کردن و نشان دادن این که احساس عجیبی داشتم، با کار و زحمت و دقت فراچنگ آورد.

قدرت تخیل و شاعرانگی و حساسیّت ذهنی شما، از ورای کلمه‌ها و عبارات «**شکل آه**»، حاکی از ذوق و استعدادی ارزشمند برای نوشتن و خوب نوشتن است. اگر قرار است با خودتان برای «داستان نویس» شدن پیمان ببندید، درحال حاضر توصیهٔ ما این است که با تنظیم برنامه‌ای مشخص و متناسب با وضع و شرایط و امکاناتتان، بخوانید، بخوانید، بخوانید و بنویسید. در این رهگذار به تدریج ـ همراه با آزمودن توانایی‌های بالقوه‌تان در عمل و در متن تجربه اندوزی از گسترهٔ زندگی ـ ظرفیتهای خودتان را افزایش می‌دهید و در دایره‌ای وسیع با شیوه‌های گوناگون نوشتن عمیقاً آشنا می‌شوید و هماهنگی تکان دهندهٔ زبان، ساخت، اندیشه و جهان نگری هر نویسندهٔ خلاق و صاحب سبک را درمی‌یابید.

با این روش، گام به راه نهادن بی‌گمان هر نویسندهٔ جوان و مستعد را به مقصدی روشن در حیطهٔ امکان و عمل خواهد رساند.

برایتان موفقیت و شادمانی آرزو می‌کنیم.

□ آقای خدامرادشیاسی ـ شوشتر.

از محبتی که به ادبستان دارید، سپاسگزاریم.

مطلبی که با عنوان **«کوچه‌های سبز خیال...»** نوشته‌اید، «مقاله»‌ای است انتقادی، اجتماعی و... شاید مناسب برای چاپ در صفحات مخصوص انعکاس نامه‌ها و نظرات خوانندگان در روزنامه‌های صبح و عصر. البته ذکر این نکته خالی از فایده نیست که: این گونه مطالب را هم اگر با املا و انشای نسبتاً راست و درست ننویسید، شانس زیادی برای منعکس شدن در آن صفحه‌های مورداشاره نخواهند یافت.

موفق باشید.

□ آقای م ـ ب ـ مبارکهٔ اصفهان.

با سلام.

«فرصت برای ازدواج» را بهتر می‌بود برای مجلّه‌های عمومی می‌فرستادید.

صادقانه و بدون تعارف باید عرض کنیم ـ با توجه به نوشته‌ای که به عنوان **«داستان»** برای ادبستان فرستاده‌اید ـ: برای «نویسنده» شدن راه بسیار سخت و دور و درازی در پیش دارید.

با آرزوی سعادت و سلامتی برای شما

□ آقای عسگراحدی ـ هشترود.

با عرض سلام. لطف و مهری که نسبت به نشریهٔ خودتان ابراز داشته‌اید باعث دلگرمی دوستانتان دراین‌جاست.

و اما بعد: خوب و پاکیزه و رسا نوشتن هرگز به معنای به اصطلاح زور زدن برای ردیف کردن واژه‌ها و عبارات سنگین و مطنطن نیست. تنها علاقمند بودن به ادبیات و حتی تحصیل دامنه‌دار در این رشته شرط کافی برای «نویسنده» و «شاعر» شدن نیست، بل در این راه و کار هزار نکتهٔ باریکتر زمو خفته‌ست!

البته، «انشاء» نوشتن شاید کار خیلی سختی نباشد. بالاخره «انشاء» هم برای خود بُرد و حیطه‌ای دارد و هیچ آدم عاقل و بالغی با آن مخالف نیست: اما به نظر این حقیر، آدم باید بکوشد انشاء را ـ هرقدر هم عالی و آموزنده باشد ـ در محیط‌ها و محافل خانوادگی [ترجیحاً قبل از صرف شام یا ناهار!] بخواند تا بتواند مستمعین را مجذوب و شیفته و والهٔ قلم سحّار خود سازد.

عجب! پس معلوم شد که «انشاء» هم به خودی خود چیز خوبی است.

اندکی «مزاح» هم برای حفظ تعادل و صحّت جسم و ایضاً جان، بد نیست!

شاد و تندرست باشید.

دستتان درد نکند با نوازشی که از استادان موسیقی می کنید

ادبستان عزیز

با سلام. من هر بار با ملاحظهٔ عناوین اعلام شدهٔ مندرجات آن مجله شریفه، بهانه‌ای برای ابتیاع آن دارم و این بار بهانه‌ام مقاله «گفتگو با استاد محمود فرنام» در شماره اخیرتان (۳۵) بود. به راستی دستتان درد نکند با نوازشی که از هنرمندان موسیقی می فرمائید. مردم تبریز محمود فرنام را به خاطر هنر بی نظیر دف نوازی اش از صمیم قلب دوست دارند.

دف یك ویژگی دارد که تقریباً هیچیك از آلات موسیقی آن را ندارند. دف صرفاً متعلق به شادی است متعلق به عروسی است. دف در عزا، ماتم و انواع غم‌های تراژیك نقشی ندارد و محمود فرنام استاد منحصر به فرد دف در روزگار ما است. دف به عروسی‌های ما آذربایجانیها شور و حالی فوق تصور می‌دهد. «تویون مبارك» را دف با فریاد شادش به آسمان می‌رساند. شهریار می گوید: «شب وصل را دف به آفاق خبر می‌دهد.*» دف سمبل شادی است، اگر چه در عین حال غریب است بین همه سازها

□ خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش

حافظ در این بیان برای دف قدوسیتی قائل است و باید این طور باشد. تعبیر ناچیز من از این کلام حافظ این است که دف نقش شادی بخشی دارد و در دنیایی که بشر همیشه دست به گریبان غم و اندوه بوده است تلقین و تزریق شادی و سرور یك خدمت است. و دف به خاطر چنین خدمت و ارادتی در نظر «حافظ»، حافظی که قرآن شناس است و به عبث نسبت قداست به چیزی نمی‌دهد، موجود مقدسی است که به خاطرش بیان سوگندگونه دارد.

از تار «بیگجه خانی» هم در آن مقاله یاد رفته است. زمانی بیگجه خانی و فرنام زوج بی همتای موسیقی دیار ما بودند و زخمهٔ تار آن و ضربهٔ دف این به راستی بیداد می کرد، معذلك حق این دو هنرمند عزیز آن طوری که حقشان بود ادا نگردید.

اقرار نمائیم که ما مردم در تجلیل و تکریم بزرگان موسیقی کشورمان تا حال کوتاه آمده‌ایم. ما ارج لازم را برای کوشندگان در راه موسیقی قائل نبوده‌ایم و حتی شخص نگارنده نیز خود را در این زمینه مسئول و مقصر می‌داند.

غرض این است که حرمت موسیقی دانان و نوازندگان جامعهٔ ما کماهوحقه ملحوظ نیست و در چنین اوضاعی چه گرانبها است همت بانیان محترم آن ادبستان در تجلیل و نوازش از این گوهرهای هنر ایران. خداوند عمر و عزت به شما بدهد.

دکتر حمید وارسته

*) به شب وصل تو آفاق خبر خواهم کرد
به دف و چنگ و نی و غلغله نوشانوش

آزمون تستی ادبیات فارسی!

خوشبختانه ماهنامهٔ «ادبستان» را تریبونی آزاد یافتیم برای بیان معنای این مصرع که «هرچه می خواهد دل تنگت بگو!»

دانشجوی دردمند رشته ادبیات فارسی هستم. در شماره‌های قبلی این مجله بعضی از درددلهای دانشجویان و استادان محترم این رشته را خواندم. ضمن پذیرش نسبی مطالب مذکور، می خواهم خیلی خلاصه ـ درحدی که جای سخنان با ارزش دیگران را در صفحهٔ «با خوانندگان» پر نکنم ـ به دو نکتهٔ اساسی اشاره کنم:

دو سال پیش شنیدیم که آزمون دورهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات فارسی «تستی» شده است! دهانمان از تعجب بازماند که آزمون کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات فارسی کجا و تستی بودن آن کجا؟! آخر مگر نه این که یکی از ویژگیهای دانشجوی ادبیات این است که باید بتواند خوب بنویسد و موضوعات و مسائل را با نثر مناسب تجزیه و تحلیل کند و مثلا بتواند شرحی بریك بیت از حافظ، خاقانی و امثالهم ـ که اشعارشان تفسیربردار است ـ بنگارد؟ آیا این شرط لازم، با آزمون «تستی» هیچ سنخیتی دارد؟ اگر جواب دست اندرکاران و مسئولین این است که در امتحان آزمون سراسری دانشگاهها، در دورهٔ کارشناسی (لیسانس) هم همین شیوه را به کار می‌برند و با مساله‌ای هم مواجه نمی‌شوند، جواب قانع کننده‌ای نیست، زیرا در آنجا و در آن مرحله امتحانات شامل دروس عمومی و اختصاصی است و با توجه به کثرت تعداد دانشجویان هیچ توقعی نیست که حتماً سؤالات تشریحی باشد. ولی اگر جواب این است که استادان دانشگاههای دیگر (بجز دانشگاه تهران که غالباً به وسیلهٔ ایشان سؤالات طرح می‌شود) در تصحیح اوراق، ممتحنین را یاری نمی کنند، گرفتاری، کمبود وقت و سایر مشکلات استادان دیگر را نمی توان بهانه کرد و این نقص بزرگ را با تغییر دادن شیوهٔ امتحان، جبران کرد. وانگهی چرا نباید هر دانشگاهی بتواند به شیوهٔ غیرمتمرکز از دانشجویان علاقه‌مند، آزمون و مصاحبه به عمل آورد؟

و اما نکتهٔ دوم به اصطلاح «معدلی شدن» و یا دخالت دادن «معدل» در پذیرش دانشجو برای دورهٔ کارشناسی ارشد است. آخر این چه ضابطه‌ای است؟ چرا برای اخذ تصمیمی که سرنوشت دانشجوئی به آن بسته است تمامی ابعاد قضیه بررسی نمی شود؟ مگر معدل (آن هم با توجه به سطح متفاوت علمی دانشگاههای مختلف سراسر کشور) می تواند ملاك سواد یا دانش افراد باشد؟ و اگر اساساً معیار ارزیابی هر دانش‌آموز یا دانشجو معدل او باشد آیا وجداناً و عقلاً و برمبنای اطلاعات روانشناسی و هوش آزمایی این معیار، معیار صحیحی است؟ هرچند این موضوع مانند روز روشن است، اما اجازه دهید فقط به یك نکتهٔ کوتاه اشاره کنم و آن این که دانشجویی اهل مطالعه و تحقیق، منظم و مرتب را در نظر بگیرید که بنا به دلائلی روز امتحان موفق به گذراندن امتحان با نمرهٔ خوب نمی‌شود ولی دانشجویی بی‌علاقه و نامنظم، با اندکی تلاش از او نمرهٔ بهتری می گیرد. و بعد در مجموع برمعدل هر دو آنها این تاثیر باقی خواهد ماند. آیا دخالت دادن «معدل» در پذیرش دانشجوی دورهٔ کارشناسی ارشد (فوق لیسانس) کار بجایی است؟

با تشکر ـ دانشجوی رشته ادبیات فارسی ـ دانشگاه شیراز

قلبی برای عشق و سری برای اندیشه

بسمه تعالی

سرشك گوشه گیران را چو دریابند دُر یابند
رخ مهر از سحرخیزان نگردانند، اگر دانند!

سلام علیکم

جناب آقای سید احمد سام سردبیر محترم مجلهٔ وزین ادبستان. نوشتهٔ شما را تحت عنوان «به قدر بینش خود» در ادبستان ۳۳ خواندم. ای کاش سکوت پرتحرّك خود را زودتر می شکستید. که وقت بسیار تنگ است و کشتی انقلاب گرفتار «شب تاریك و بیم موج و گردابی چنین هایل» نگاشتهٔ دردمندانهٔ شما را بلعیدم و همچنان دارم در خود هضم می کنم و یا بهتر بگویم: خودرا در آن هضم می کنم! دستگاه گوارش هوش و عاطفه‌ام خوب کار می کند و مشامم بوی کلمات سوخته را خوب می فهمد و می دانم سفرهٔ با صفای اندیشه‌های پردرد شما به سموم آغشته نیست. جانت از کشتزار برکات الهی لبریز باد، دست مریزاد. سرچشمه‌های هوشت پرجوش باد!

امّا من حاشیه نشین جغرافیای درد و عشق و تفکّر دردلی به حاشیه دارم. از حاشیه ای که تهاجم فرهنگی در آن مرکزیتی مستمرّ دارد. نتایج هجوم شیاطین کم کم دارد پیدا می شود و یواش یواش آدمها دارند بوی کنسرو می گیرند! بوی بستنی اپیکور! بوی غریزه های بهاری! و احساسم زخمی است و مگسها آزارم می دهند و عاطفه‌ام شکوفه شکوفه می گرید.

بسیاری دارند در دهان «تهاجم فرهنگی» مزه‌مزه می شوند و به آسانی یك آب نبات چوبی آب می شوند و چنان سردرگم «من» و امیال «من» هستند که نه اینکه بدانند از کجا خورده می شوند! بلکه اصلاً نمی دانند که دارند خورده می شوند.

فریاد از این «میل» که سرچشمهٔ هبوط آدمی است و ما همواره در حال هبوطیم.

فاجعه ای عظیم در راه است، در روح و روان آگاه و ناخودآگاه نسل جوان با پیچیده ترین تسلیحات روان شناختی و جامعه شناختی و با تهاجم وسیع فرهنگی و با تمام امکانات خود در پی تخریبی هستند که ویرانی اش بی نهایت عمیق تر و گسترده تر از تخریب هیروشیما و ناکازاکی است... همهٔ اینها را شما می دانید امّا نمی دانید که چه تعداد از نیروهای «مومن و خودی» در انتهای عشق و درد، در نقاط دورافتادهٔ کشور، غریب مانده اند!

باور کنید که نمی دانید چقدر با جهانی از عشق و ایمان و شعور و صداقت و احساس مسئولیت از پله های «آموزش» و «پرورش» بالا رفته و بی نتیجه پایین آمده ام!

تفسیر خودمانی شما از کلام مبارك و مهم رهبر عزیز مرا واداشت تا کمی دردهای دل خویش را به حراج بگذارم! من از سمت نگاه شاید نارس خود نیروی مومن و خودی را اینگونه می شناسم: «نیروی مومن خودی» هر صبح چشم درچشم خدا بیدار می شود و تمام لحظاتش در این نگاه است که خلاصه می شود و با عشق و دوستی و علم و فلسفه و هنرو... با هرچه که دارد، به همه می فهمانند که تمام دیگرشان

«مرگ است» و در ثبت احوال خدا را نشان می دهد، که همیشه باز است! نیروی مؤمن خودی، فرزند انقلاب است. فرزند کربلای حسین (ع)؛ و ردّپای غربت مولا علی (ع) در نگاه محزونش پیداست.

اوگر هر دو جبهه جنگیده است و هنوز هم می جنگد! و دور از چشم ادعا ریشه های انقلاب را آب می دهد.

او هر روز با غسل شهادت از خانه بیرون می آید تا در میدانهای جهاد فرهنگی بی هیچ هیاهویی سنگرهای دشمنان را در «درون» برادران و خواهرانش فتح کند و سلاحش: قلبی است برای دوست داشتن، سری است برای اندیشیدن و روحی است تشنه و تبدار.

قلمش با توان ایمان راه می رود و دلش پلی است تا مهربانی های خدا.

او اینك جهادگر جبهه های فرهنگی است، لبخند کودکان را همواره به روی محبت و تربیت شکوفا می کند و شرم نگاه جوانان در خطر غلطیده را رو به روی آئینهٔ صمیمیّت خویش پاس می دارد و از همین روزنه آنها را به سوی «خود» پرواز می دهد و پیران هم در نگاهش می بینند و به شوق می آیند که او عاشق جوانی عشق و ایمان و عاطفه است و جرقهٔ عزّتی در خود می یابند.

نیروی مومن و خودی، «عشق» را منتشر می کند، او از هر کجای فلسفه آغاز کند به خدا می رسد. از هر کجای علم آغاز کند به خدا می رسد! از هر کجای اندیشه و هنر آغاز کند به خدا می رسد، او از خود، از دیگران، از زمین و آسمان به خدا می رسد و همین است راز لطفی که به برکتش حتّی بی آنکه فردی سیاسی باشد به طول موج اندیشه اش برای شنیدن تفسیر سیاسی اعتماد می کنند!

زندگی او در کوچه های عشق و غربت و درد طی می شود و «اناالله و اناالیه راجعون» همیشه او را با خود می برد و در این مسیر به میدانهای وسیع تری نیاز دارد و این را اساسنامه های اداری نمی فهمند و این را بلندگوهای هزار بانه! دوست ندارند. نیروی مومن خودی می داند که جنگ را به درون ما کشانده اند. مسجدها را خالی کرده اند، زیر پوست خیابان فساد می پرورانند، دانشجویان را با کیف سامسونت اتیکت زده اند! امنیت روانی را از مردم گرفته اند. رابطهٔ معلم و دانش آموز را «حسابی» کرده اند! و دور از چشم همه، روح نسل جوان را برای کشت بذر فساد شخم می زنند... و نیروی مومن و خودی درد می کشد و بی دردان روزگار این را نمی فهمند. درد او از گوشهایی است که «هدفون» آنها را مُهر و موم کرده است، از لبهای آشنایی است که لبخند غیر بر آنها نشسته است، از دوستهایی است که ناخواسته حرف دشمن را می زنند. از تنهایی انقلابی ست الهی که جهانی از شیاطین در کمینش نشسته اند، از حُزن مناره های نجیبی است که همچنان غریب مانده اند! از...

نیروی مومن و خودی بوی تهاجم فرهنگی را می فهمد. هوش او همیشه آژیر می کشد و با اقتدا به رهبرش چشم به دوردست شهیدان می دوزد و با همهٔ توانایی اش می جنگد، او در هر دو جبهه بسیار تجربه ها آموخته و این را عمیقاً می داند که انقلاب اسلامی با هر هجوم نظامی هم که باشد به خطر نمی افتد و همهٔ نگرانی اش از خطر جبهه های فرهنگی است که می بیند تا کجاهای اندرون ما دشمن پیش آمده است. حالا دیگر دشمن آمده و در خانه های ما نشسته است. در کوچه و خیابان ما قدم می زند. به مدرسه و دانشگاه می رود! و... در این جبهه دوست و دشمن به هم آمیخته اند و در این جبهه نیروی مومن و خودی خوب می داند که باید حکیم باشد! باید عاشق باشد! باید فکور باشد! باید هوشمند باشد! باید محبّت کند! باید روان درمانی کند! باید بشناساند! باید بفهماند! باید دوست داشته باشد! باید زیرك باشد! باید نجیب باشد! باید صبور باشد و مقتدر.

وگرنه، خوب بداند که بدون آن که خود بخواهد، با اسلحهٔ دشمن شلیك خواهد کرد!!

توفیق روزافزونتان را از خداوند بزرگ خواهانم.

حمید ابراهیم پور - دانشجوی ادبیات فارسی - دانشگاه پیام نور رامسر

پاسخ ستاد برگزار کنندهٔ کنگرهٔ خواجو به آقای پرویز مشکاتیان

دست اندرکاران محترم ماهنامهٔ ادبستان، بعداز سلام خواهشمند است مطلب زیر را در پاسخ به مطالب اظهار شده از سوی آقای مشکوتیان که در ادبستان ۳۶ آمده است چاپ فرمائید:

«هنر، نردبانی است که به بام حقیقت منتهی می شود، به شرط آنکه آن را به دیوار ایمان تکیه دهی»

هنرمند گرامی آقای پرویز مشکوتیان، که همواره به عنوان یك چهرهٔ هنری مورد احترام هستند، ظاهراً ناآگاهانه و یا تحت تاثیر اطلاعات نادرست دستیاران و مسئولین برنامه هایشان، مطالبی را در خصوص استانداری کرمان اعلام کرده اند که موجب تأسف وقطعاً باعث مخدوش ساختن چهرهٔ پاك و زلال هنر و هنرمند است. کمترین نتیجهٔ چنین برخورد و قضاوتی این است که سازمانها، نهادها و ارگانهایی که به شوق اشاعهٔ هنر، قصد برگزاری کنسرت هایی از این قبیل را دارند، با دیدن چنین وضعیتی، از خیر موضوع گذشته و هرگز حاضر به قبول بی حرمتی هایی نظیر آنچه ایشان روا داشتند، نخواهند بود. به هر تقدیر، آنچه در زیر از نظرتان می گذرد، چگونگی واقعیت موضوع است.

زمانی که تصویب شد همزمان با برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت خواجو در کرمان، برنامهٔ موسیقی سنتی نیز اجراء شود، به شرکت دستان (برنامه ریز گروه عارف) مراجعه با آقای نیکنام (سرپرست وقت شرکت) مذاکراتی به عمل آمد و نهایتا مقرّر شد تا قراردادی بین شرکت دستان و ستاد برگزاری کنگره منعقد شود ضمناً برای جلوگیری از هرگونه اختلاف نظر و سوء تعبیر و توجیه آتی، قرار شد متن قرارداد به وسیلهٔ آقای نیکنام نوشته شود تا هر آنچه مورد نظرشان بود، مکتوب ومنظور گردد، که به همین نحو اقدام گردید و قرارداد مذکور پس از رؤیت و مذاکره و مختصری حك و اصلاح به امضاء رسید، که عیناً موجود است. دراین قرارداد آمده است که: برای کنسرت اخیر، به سفارش کنگره برگزار کننده، آهنگ جدید، همراه با اشعار خواجوی کرمانی، منظور خواهد شد، و یك دوّم رقم قرارداد قبل از شروع برنامه پرداخت و مابقی نیز به بعد موکول گردید. در دومین شب برگزاری، مدیر برنامه ریزی به یکی از اعضای ستاد برگزاری کنگره مراجعه و عارفانه (!) اعلام می دارد که مابقی طلب گروه عارف باید الحال پرداخت شود، والاّ اجرای برنامه با اشکال مواجه خواهد شد! عضو برگزاری کنگره به خاطر ایجاد اطمینان در گروه، صادقانه چکی از حساب شخصی خود صادر کرده و دراختیار آقای نیکنام قرار می دهد. پس از پایان مراسم، اعضای ستاد برگزار کننده متفقاً اعلام کردند که چون برنامهٔ موسیقی به سفارش کنگره تهیه و اجراء شده و برای اجراء هر شب به طور قطعی مبلغ چهارمیلیون ریال پرداخت می شود، بنابراین حق انتشار نوار کنسرت، با کنگره است. مساله ای که حتماً مورد نظر شرکت دستان نیز قرار داشته، زیرا درغیر اینصورت شرکت مذکور که خود تنظیم کننده قرارداد بوده، مثل سایر موارد، بایستی موضوع حق انتشار نوار رانیز ذکر می کرده است. مراتب به شرکت دستان اعلام شد.

آقای نیکنام به کرمان عزیمت کردند و طی نشستی که در محلّ ادارهٔ کلّ ارشاد اسلامی برگزار شد، نهایتاً مقرّر گردید، به لحاظ عدم ذکر موضوع، از سوی شرکت دستان، و نیز ستاد برگزار کنندهٔ کنگره و عنایت به مسکوت بودن آن از سوی طرفین قرارداد، نیمی از درآمد نوار به کنگره، و نیم دیگر آن به شرکت تعلق داشته باشد، صورت جلسهٔ اخیر نیز، با تحشیه آقای نیکنام، از سوی ایشان امضاء و قرار شد نتیجه امر پس از صلاحدید با اعضای گروه، توسّط نامبرده اعلام گردد و این اقدامی بود که نه تنها هرگز صورت نگرفت و تماس های متعدد تلفنی نیز کارساز نیفتاد بلکه در همین احوال اطلاع حاصل شد که شرکت دستان، نوار سفارشی کنگره را به قیمت گزافی در اختیار سازمان دیگری قرار داده و حق سفارش دهنده راهم نادیده گرفته است. به همین دلیل نیز بخشی از مبلغ مورد ذکر در قرارداد، از سوی ستاد برگزارکنندهٔ کنگره خواجو، بلاپرداخت ماند تا تکلیف کار روشن شود. اکنون این سؤال مطرح است که چگونه هنرمندی چون آقای مشکوتیان به جای تماس مستقیم با طرف قرارداد و آگاهی کامل از کم و کیف موضوع و رفع مشکل به گونه ای منصفانه، با بیان این جمله که «استانداری... پول ما را بالا کشید» بسیاری از حرمت ها را هتك کرده و معیارهای اخلاقی را فرو می ریزند؟ حتماً ایشان عنایت دارند که بزرگترین هنر، عفت کلام، سعهٔ صدر، و برخورد منطقی و اصولی با مسائل بوده و هتاکی هائی اینچنین مبطل هنر است... علاوه بر این، با مروری بر آنچه در جریان کنگره گذشت، و برخوردهای صادقانه و صمیمانه ای که با ایشان معمول گردید، تا آنجا که حتی داعیان و برگزار کنندگان، از تخلیهٔ منازل شخصی و دراختیار گذاردن به منظور ترفیه و آزادی بیشتر ایشان و گروه همراه، اباء نداشتند آن وقت، با روح هنرمندانه و عارفانه ای که در ایشان سراغ داریم،

آیا بازهم خواهند گفت که «در کرمان به ما بی‌حرمتی شده»؟! آقای مشکوتیان «انصاف گفته‌اند که برتر زطاعت است».

در پایان یادآور میشود که موضوع و مسالهٔ اخیر، کلّا در ارتباط با «ستاد برگزار کنندهٔ کنگرهٔ خواجو» بوده و استانداری کرمان در این رابطه نقش مستقیم نداشته است. لذا حق هرگونه شکایت و پیگیری قانونی برای استانداری کرمان محفوظ می‌ماند.

کمیتهٔ تبلیغات و روابط عمومی کنگره خواجو

هنر هشتم!

محمد صالحی آرام، شاعر و نویسندهٔ باذوق، سالهاست در عرصه مطبوعات قلم می‌زند و کتابهایی چند از او، به چاپ رسیده است. از او نامه‌ای «خصوصی» دریافت کردیم که دریغمان آمد آن را به چاپ نسپریم. امیدواریم لیاقت صفت‌هایی را که به ما داده‌اند، داشته باشیم.

دوست و همکار ارجمندم ـ جناب آقای سیداحمد سام

در مجلهٔ گرامی ادبستان از نخستین شماره تاکنون (سی و ششمین شماره) تورق و تاملی (هرچند گذرا) داشته‌ام. در حد فرصت، علاوه برمرور فهرست مندرجات هر شماره از مجله، بسیاری از مطالب و مقالات ادبستان را دقیق و با شور و علاقه خوانده‌ام، در آخرین شماره (ویژه سومین سالگرد انتشار) نیز با دقت و حوصله اظهارنظرهای اساتید و صاحبنظران در زمینهٔ فرهنگ و هنر این مرزوبوم، پیرامون ادبستان و ارزیابی محتوای آنرا خواندم. درمیان کسانی که نظرباتشان به چاپ رسیده بود نام بزرگوارانی به چشم می‌خورد، که عمرا اهل مداهنه و تملق و خوشامدگویی احدالناسی از صدر تا ذیل نبوده و نیستند، اما بحق و بجا، از ادبستان، تعریف‌ها و تمجیدها کرده بودند و به نظر این حقیر مجلهٔ شما ناخریدنی ترین و معتبرترین، سندهای ممکن را در تائید راه و روشی که در پیش گرفته است، به دست آورد و چنین توفیقی آنهم در زمانه‌ای که نشریات کشورمان، بخصوص مجلات ادبی و هنری، بیشتر از هر زمان دیگری در معرض تهاجم فرهنگی ـ ادبی (گاهی هم بی‌ادبی!) از سوی همکاران خویش در نشریات دیگر بوده‌اند، واقعا «هنر» است (هنر هشتم!) فلذا بنده بدون اینکه به جزئیات و ظرایف کار ظریف شما بپردازم، همین مختصر را مختص این نوشتم، که این هنر جدید و اختصاصی را که به روایتی «هنر مقاومت!» هم می‌توان به آن گفت، به جنابعالی و همکاران محترمتان تبریک بگویم. والسلام

ارادتمند: محمدصالحی آرام

معنای دیگری برای یك بیت مولوی

سردبیر محترم مجلهٔ ادبستان

سلام علیکم

احتراماً در زیر نظریهٔ پیشنهادی در خصوص اصلاح معنی بیتی از مولوی در کتاب فارسی کلاس چهارم دبیرستان تقدیم می‌گردد. خواهشمند است در صورت امکان آن راچاپ کنید.

○ محمدرضاشادمنامن

سرپرست دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد خلخال

در صفحهٔ ۵۹ سطر دوم کتاب فارسی سال چهارم دبیرستان (به استثنای رشتهٔ فرهنگ و ادب، و با کد ۳۸۳) تالیف آقایان دکتر حسین رزمجو و دکتر محمدمهدی رکنی و احمد احمدی بیرجند و ابراهیم عقدایی آمده است که:

عالمی را یك سخن ویران کند
روبهان مرده را شیران کند

و در صفحه ۶۶ همان کتاب این شعر مولوی چنین معنی شده است: «یك سخن نابجا و عجولانه می‌تواند دنیایی را نابود کند و یك سخن درست می‌تواند از انسانهای ترسویی مانند روباه، شیران نیرومند بسازد.»

معنی مصراع دوم این بیت با توجه به تناسب چهار بیت قبل و سیاق کلام با معانی قبل سازگاری ندارد.

موضوع، در مورد سخن ویرانگر می‌باشد که جهانی را به نابودی می‌کشاند که در اینجا به نظر می‌آید در مصراع «روبهان مرده را شیران کند» منظور مولوی از «روبهان»، انسانهای حیله‌گر باشد. حیله‌گرانی که منتظر و مترصد فرصت بودند تا بتوانند خودی نشان بدهند و از این ویران‌گری که سخن ایجاد کرده است به نفع خود استفاده کنند و چون میدان فتنه را باز می‌بینند جسارت پیدا کرده وادعای شیری می‌کنند. اینها درواقع روبهان شیرنمایی می‌گردند که شجاعت واقعی شیر را ندارند بلکه از حیله‌گری و فتنه‌گری خود که به وسیله سخن برایشان فرجه‌ای فراهم آورده، استفاده می‌کنند و به شیر دروغین تبدیل می‌گردند.

درست است که سخن خوب انسان را می‌تواند تغییر بدهد ولی در اینجا منظور مولوی سخن ویرانگر است نه سخن خوب. و ازسوی دیگرشاید در هیچ سندی از ادبیات فارسی پیدا نشود که روباه را در تکمیل شجاعت به شیر تشبیه کنند، بلکه اتفاقا همیشه صفات حیله‌گری و فتنه‌انگیزی به روباه نسبت داده شده و روباه در مقابل شیر قرار گرفته است. برای نمونه شواهدی ازمتون نظم و نثر آورده می‌شود:

«شود بدخواه تو روباه بد دل
چو شیرآسا تو بخرامی به میدان»
«شهید بلخی»

که روباه با شیر ناید به راه
دلیری مکن جنگ ما را مخواه
«فردوسی»

هر آن کسی که بود گاه عذر چون روباه
گمان مبر که شود گاه قدر چون ضیغم
«عبدالواسع جبلی»

به پیش او حمله‌های شیر فلك
راست چون حیله‌های روباه است
«ظهیر فاریابی»

کنون دشت روباه بینم همی
سر از رزم کوتاه بینم همی
«فردوسی»

روباه به درخانهٔ خویش چندان قوت دارد که شیر بدر خانه کسان ندارد.
«مرزبان‌نامه»

بندگان را زبان باید نگاه داشت با خداوندان که محال است روباهان را با شیران به چخیدن.
«تاریخ بیهقی»

برداشتی که استادان محترم در این بیت مولوی از سخن نادرست به سخن درست کرده‌اند، چندان تناسبی ندارد. اگر منظورشان بیت‌های بعدی است، در آنجا هم موضوع ابیات درخصوص روح پاکی است که می‌تواند عیسی‌دم باشد و بعد از آن سخن جان‌آفرین و روح‌آفرین بگوید.

با توجه به مطالب بالا معنی مصرع دوم چنین به نظر می‌رسد:

و همان سخن نابجا و عجولانه باعث می‌شود که انسانهای حیله‌گر مانند روباهان مکار خود را به صورت شیرانی دروغین درآورند. یعنی ادعای شیری بکنند نه این که در واقع شیر باشند، بلکه با بازدیدن راه حیله‌گری و فتنه‌گری کار خود را به اوج برسانند و به ویرانگری عالم بیفزایند.

خوشحال خواهم شد اگر استادان محترم این نکته را بررسی و نظرشان را اعلام فرمایند.

چرا نسبت به موسیقی بی‌توجه هستید؟

ضمن عرض سلام خدمت یاران مجلهٔ خوب ادبستان:

در پایان سال دوّم انتشار مجله در یك نظرخواهی که راجع به ادبستان انجام گرفت، بعضی‌ها به این نکته اشاره کرده بودند که مطالب مربوط به موسیقی حجم زیادی از مجله را اشغال می‌کند، حال آنکه تا آن زمان تنها ۹درصد مطالب مجله به موسیقی اختصاص می‌یافت و آن نیز معمولاً به معرّفی یکی از اساتید موسیقی که عمری را درراه خدمت به هنر این مرز و بوم سپری کرده بودّ اختصاص داده می‌شد، درحالیکه از سال دوّم به بعد تا شماره ۳۲ مطالب مربوط به موسیقی بازهم کمتر شد بطوری که موسیقی سنتی ۷ درصد و کلا موسیقی ۸ درصد مطالب را به خود اختصاص داده است.

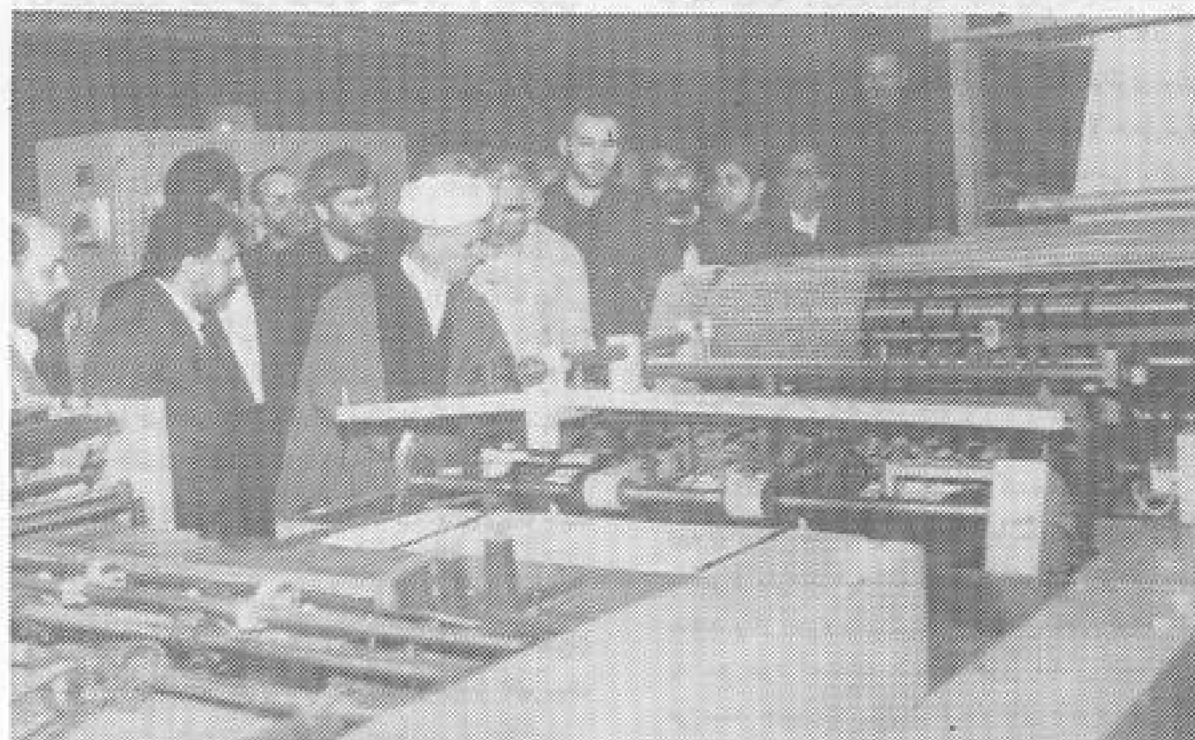
حال سؤال اینجاست که با توجه به پاسخ قانع‌کنندهٔ ادبستان در مورد زیادبودن مطالب موسیقائی، چرا بازهم نسبت به موسیقی بی‌توجهی شده و اصولا چرا همواره باید آنرا مظلوم نگاه داشت؟ مگر چند درصد نشریات کشور مطلبی راجع به موسیقی چاپ می‌کنند (که آنهم حتی گاهی از موضع غربزدگی و ازخودباختگی جنبهٔ انتقاد و کوبیدن موسیقی سنتی را دارد). مگر مرجع آشنایی مردم این سرزمین با هنر موسیقی و هنرمندان با ذوق آن چقدر وسیع و گسترده است؟ (تنها مجلّهٔ موسیقایی موجود مجله «آهنگ» می‌باشد که آنهم به صورت کاملاً منظّم منتشر نمی‌شود!) و آیا اصولا باید هنوز هم نسبت به موسیقی با دید دیگری برخورد کرد و همین حجم اندك در یك مجله خوب و معتبر را هم زیادی دانست؟

به امید آن که موسیقی سنتی، هنر دیرین این مرز و بوم سربلند و پابرجا بماند و فرزندان ایران با طنین خوش آوای آن گوش جان را بیارایند از شما می‌خواهم به تعهّد و وظیفهٔ هنری خود در این مورد عمل کنید.

ابوالفضل نادری‌نواز
دانشجوی پزشکی دانشگاه اصفهان

■ ضمن تشکر از این خوانندهٔ گرامی، امیدواریم بتوانیم بخش موسیقی ادبستان را نیز در حدّ معقول و متناسب با سایر زمینه‌های ادبی ـ هنری، رونق دهیم.

تأکید رئیس جمهوری بر به کارگیری پیشرفته‌ترین تکنولوژی چاپ برای گسترش فعالیت‌های فرهنگی در کشور



آقای هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری در جریان بازدید از ماشین‌آلات و تاسیسات چاپخانه افست تهران که سه و نیم ساعت طول کشید، اعلام کرد: با تقویت صنعت چاپ کشور، مشکلی در زمینه کتابهای درسی نخواهیم داشت.

وی در گفتگو با خبرنگاران با تاکید بر لزوم تجهیز وامروزینه کردن صنعت چاپ کشور، اظهار داشت: اگر امکانات چاپ نداشته باشیم، نمی‌توانیم نیازهای مربوط به انتشار کتابهای درسی و نشریه‌ها را که از اولویت‌های ضروری مردم به شمار می‌آیند، تامین کنیم.

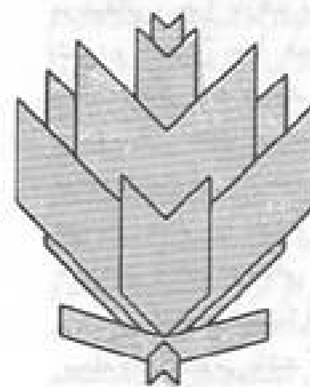
آقای هاشمی رفسنجانی، خرید دو دستگاه ماشین جدید چاپ و تجهیزات صحافی توسط شرکت افست و همچنین خریداری دستگاههای لیتوگرافی و حروفچینی کامپیوتری و راه‌اندازی آن را در این شرکت یادآور شد و گفت: ظرفیت این چاپخانه با ماشین‌ها و سیستمهای جدید چاپ برای سالهای آینده، اطمینان بخش است و ما سعی می‌کنیم با جدیدترین تکنیکهای روز به جلو حرکت کنیم.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی مشکلات کنونی صنعت چاپ را مواد اولیه، از قبیل کاغذ، فیلم و مرکب دانست و اظهار امیدواری کرد که در این زمینه نیز با تلاش مسئولان و کارکنان این رشته، کشور به مرز خودکفایی برسد.

آقای هاشمی رفسنجانی سپس در سخنانی در جمع کارکنان و مسئولان شرکت چاپخانه افست، چاپ سالیانه ۱۶۰ میلیون جلد کتاب درسی را توسط این شرکت ارزنده توصیف کرد و خطاب به کارکنان این بخش گفت: باید سعی کنیم در این صنعت مستقل باشیم، چرا که زیبنده نیست ایران با موقعیت فرهنگی و انسانی شایسته‌ای که دارد، در این زمینه، کشوری وارد کننده باشد.

رئیس جمهوری با تاکید بر حمایت از صنعت چاپ در کشور گفت: ما باید تامین کننده نیازهای فرهنگی منطقه نیز باشیم.

ششمین نمایشگاه بین المللی کتاب تهران، از ۱۴ تا ۲۴ اردیبهشت ماه آینده برگزار می شود



ششمین نمایشگاه بین المللی کتاب تهران از ۱۴ تا ۲۴ اردیبهشت ماه سال آینده در محل همیشگی نمایشگاه‌های بین المللی تهران برگزار می شود.

در این دوره از نمایشگاه، ناشران خارجی خواهند توانست تعدادی از عنوانهای کتابهای خود را در محل نمایشگاه به فروش برسانند.

در این نمایشگاه، علاوه بر ناشران از مؤسسات اطلاع رسانی داخلی و بین المللی که دارای بانکهای اطلاعاتی معتبر و یا دست اندرکار تولید تکنولوژی اطلاع رسانی هستند، دعوت به عمل خواهد آمد و سالن مستقلی به این مؤسسات اختصاص خواهد داشت.

متقاضیان شرکت در نمایشگاه باید فرم ثبت نام را تکمیل و همراه با سایر مدارک تا تاریخ ۱۵ بهمن ماه سال جاری به دبیرخانه نمایشگاه ارسال کنند و یا مستقیماً تحویل دهند. مبلغ اجاره غرفه نیز به هنگام ثبت نام به طور کامل دریافت می شود.

شایان ذکر است که در نمایشگاه دور قبل، ۲۳۰ مؤسسه انتشاراتی از تهران و شهرستانهای ایران با ارائه ۱۷ هزار و ۶۰۰ عنوان کتاب شرکت داشتند. همچنین ۶۸ مؤسسه مطبوعاتی ایرانی با ارائه ۱۳۵ عنوان از نشریات کشور و ۳۵ مؤسسه تولید کننده و یا وارد کننده مواد و تجهیزات و ماشین آلات مربوط به تولید و چاپ کتاب در سالن های مستقل شرکت داشته و فعالیت های خود را به نمایش و یا فروش گذاشته بودند.

افزون بر شرکت کنندگان یاد شده، ۵۶۵ مؤسسه انتشاراتی خارجی جهان با ارائه ۴۷ هزار عنوان کتاب به زبانهای انگلیسی، عربی و فرانسه در نمایشگاه پنجم حضور داشتند.

مسئولیت برگزاری ششمین دوره بین المللی کتاب تهران برعهده سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

انتشار دو آلبوم «ردیف نوازی»

به زودی دو آلبوم «ردیف نوازی» کار حسین علیزاده منتشر می شود. در این آلبوم‌ها، هریک در هشت نوار کاست، دستگاههای موسیقی سنّتی ایران ردیف میرزا عبدالله به روایت استاد نورعلی خان برومند، توسط حسین علیزاده با دو ساز سه تار و تار اجرا شده است.

ویژگی این کار که تمام گوشه‌های ردیف میرزا عبدالله در آن بررسی شده این است که گذشته از نوازندگان و هنرجویان موسیقی، افراد علاقه‌مند را نیز با دستگاههای موسیقی ایرانی آشنا می کند. این آلبوم‌ها را مؤسسهٔ فرهنگی ماهور منتشر می کند.



خبرهایی از جشنواره فیلم فجر

بیست و شش کشور جهان در یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر

تاکنون حضور بیست و شش کشور برای شرکت در یازدهمین جشنواره قطعی شده است. اسامی کشورهای شرکت کننده در جشنواره به این شرح اعلام شد: ایتالیا، فرانسه، انگلستان، کانادا، روسیه، هند، دانمارک، ژاپن، سوریه، آمریکا، فنلاند، سوئد، چک، نیوزیلند، ترکیه، استرالیا، اسلوواک، یونان، چین، ایسلند، اتریش، مجارستان، لهستان، بلغارستان، آلمان و ایران. همچنین در صورت ارسال بموقع کپی فیلمهای «کشورهای آسیای میانه»، آنها نیز به جمع این کشورها اضافه خواهند شد.

فیلمهای شرکت کننده از این کشورها در بخش‌های مختلف جشنواره، همچون «نمایش‌های ویژه»، «سینما در آسیای میانه» و «جشنواره جشنواره‌ها» به نمایش درمی‌آیند.

برنامه‌های یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر اعلام شد

همزمان با برگزاری جشنهای سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، جشنواره فیلم فجر نیز همچون سالهای گذشته، برنامه‌های متنوعی را به منظور هرچه باشکوه‌تر برگزار شدن این مراسم، تدارک دیده است.

روابط عمومی یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر، عنوان برنامه‌های امسال را به این شرح اعلام کرد:

- مسابقه سینمای ایران
- مسابقه فیلمهای اول و دوم
- مسابقه آنونس، عکس و پوستر
- جشنواره جشنواره ها
- نمایشهای ویژه
- گنجینه‌های فیلمخانه‌ای
- ریشه در باد
- استادان خاموش سینمای ایتالیا
- سینمای دینی به روایت «کارل تئودور درایر»
- جن کایگه، از نسل پنجم
- «اچه» و «اسکاربلی»، نحریر طنز در سینما
- ریتویك کومار گاتاك: شاعر مهاجر
- سینمای کودکان و نوجوانان (ره آورد اصفهان)
- سینما در آسیای میانه
- چشم انداز سینمای نوین چین

«برگزیده‌های ۳۳ جشنواره معتبر جهانی در جشنواره بین المللی فیلم فجر»

در بخش «جشنواره جشنواره‌ها»ی امسال نیز همچون سالهای گذشته، منتخبی از آثار برگزیده جشنواره‌های مطرح بین المللی به نمایش درخواهد آمد.

براساس این گزارش، اسامی ۳۳ جشنواره‌ای که آثار نمایش داده شده در آنها برای بخش «جشنواره جشنواره‌ها» برگزیده شده‌اند، عبارت است از:

جشنواره‌های کن، لندن، مونترال، ونیز، برلین، توکیو، ونکور، تورنتو، سیدنی، لوکارنو، نانت، ریورتان، استانبول، هنگ کنگ، رتردام، سانفرانسیسکو، سائوپولو، رگنت، ملبورن، پورتلند، فریبورگ، مونیخ، پورتوریکو، ادینبورو، هوستون، شیکاگو، ریموسکی، گوته بورگ، روشل، قاهره، تالدنیکی و دنور.



فیلمهای کودکان و نوجوانان در یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر

امسال نیز سینمای کودک و نوجوان، بخشی از برنامه‌های جشنواره فیلم را به خود اختصاص داده است. روابط عمومی یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر با اعلام این خبر افزود: «سینمای کودك و نوجوان (ره آورد اصفهان)»، همچون پارسال عنوان برنامه‌ای است که شامل نمایش فیلمهای برگزیده از جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان (اصفهان) است.

اسامی فیلمهایی که در این بخش به نمایش درخواهد آمد، عبارت است از:

۱ـ گل قرمز (جشنواره: برلین ۹۲ـ شیکاگو ۹۲)
۲ـ سایمون کوجولو وارد می شود (لندن ۹۱ـ اولو ۹۰)
۳ـ کفش پرنده (مونترال ۹۲ـ ادئون ۹۲)
۴ـ تویی که در آسمان هستی
۵ـ روح گاز فرئون
۶ـ رازهای زیرزمین (لندن ۹۱ـ فرانکفورت ۹۱ـ گوته بورگ ۹۲)
۷ـ چارلی استراپ (برلین ۹۲)
۸ـ بدرود ژوپیتر
۹ـ شکار شبح
۱۰ـ سافی
۱۱ـ گرگ سفید
۱۲ـ سباستین و اسپارو
۱۳ـ واکسی
۱۴ـ ساحره‌ای حومه شهر
۱۵ـ گودزیلا علیه گیدو
۱۶ـ خشم گودزیلا
۱۷ـ در جستجوی سرچشمه
۱۸ـ جنگل خرس کوچك
۱۹ـ ساعت جیبی

همچنین فیلمهای برگزیده از کمدین‌های معروف و چند فیلم ایرانی برای کودکان و نوجوانان نیز در این بخش به نمایش درخواهد آمد. لازم به ذکر است که همه فیلمهای این برنامه، به زبان فارسی برگردانده شده‌اند. براساس این گزارش، سینماهای بلوار، سعدی، قیام و ماندانا، به نمایش فیلمهای این بخش از جشنواره اختصاص یافته‌اند.

«سینما در آسیای میانه»، بخش جدید یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر

یکی از برنامه‌های جدیدی که برای جشنواره امسال در نظر گرفته شده است، با عنوان «سینما در آسیای میانه»، به نمایش آثاری از جمهورهای تازه استقلال یافته شوروی اختصاص یافته است. احتمالاً در این بخش فیلمهایی از جمهوری‌های آذربایجان، ترکمنستان، قزاقستان و تاجیکستان به نمایش درخواهد آمد.

فیلمهای «کارل درایر» در جشنواره فیلم فجر

هفت فیلم از کارگردان نامدار دانمارك، امسال در برنامه‌ای با عنوان «سینمای دینی به روایت کارل تئودوردرایر» به نمایش درخواهد آمد. براساس این گزارش، فیلمهایی که از این فیلمساز به نمایش درخواهند آمد، عبارتند از: «برگهایی از دفتر شیطان» (صامت ـ ۱۹۱۹)، «ارباب خانه» (صامت ـ ۱۹۲۵)، «مصائب ژاندارك» (۱۹۲۸)، «خون آشام» (۱۹۳۲)، «روز خشم» (۱۹۳۲)، «کلام» (۱۹۵۵) و «گرترود» (۱۹۶۴).

«درایر» در ۱۸۸۹ متولد شد و پس از ساختن حدود ۳۰ فیلم کوتاه و بلند، در حالی که هنوز اندیشه ساختن فیلمی درباره زندگی حضرت مسیح(ع) را در سر داشت، به سال ۱۹۶۸ درگذشت.

توجه به اندیشه دینی و نفوذ و تأثیر «کی یرکه گارد» کشیش و فیلسوف دانمارکی در آثار «درایر» انکار ناپذیر است. مسیحیت او مسیحیتی شخصی است.

شهیدان و منجیان، در آثار او، نظیر «ژاندارك»، پزشك فیلم «خون آشام»، جادوگر فیلم «روز خشم» و بیوه جوان فیلم «کلمه»، همگی در مصایب مسیح(ع) شریکند. بدی نیز در آثار او همان قدر نیروی واقعی است که خوبی. شیطان شخصاً قهرمان فیلمهای قدیمی عرفانی اوست و بی آن که مرئی باشد، در همه آثار «درایر» حضور دارد.

ریتویک گاتاک: شاعر مهاجر، برنامه جدید یازدهمین جشنواره فیلم فجر

هفت فیلم از آثار فیلمساز هندی (بنگلادشی الاصل)، «ریتویک کومارگاتاک» در جشنواره فیلم به نمایش درخواهد آمد. فیلمهای «همشهری» (۱۹۵۳)، «پندار زندگی» (۱۹۵۸)، «فراری» (۱۹۵۹)، «ستاره مه آلود» (۱۹۶۰)، «نوای آرام در گام سریع» (۱۹۶۱)، «رودخانه سوبارنا» (۱۹۶۵) و «عقل، استدلال و حکایت» (۱۹۷۴) در این برنامه نمایش داده می شود.

«گاتاک» متولد ۱۹۲۲ داکا است. وی که به دلیل جنگهای مختلف در زادگاهش، تبعیدی خود خواسته را برگزید، سالها در هند اقامت کرده و در آنجا به تدریس و فیلمسازی مشغول بود. تأثیر عمیق حوادث تلخ زادگاه وی در آثار او به چشم می آید.

در سینمای «گاتاک»، مونتاژ صدا بر مونتاژ تصویر مقدم است.

«گاتاک» به سال ۱۹۷۶ در حالی که به جز ۸ فیلم بلند و چندین فیلم کوتاه و مستند، دو رمان، شش نمایشنامه، چهل داستان کوتاه و تعدادی مقاله نوشته بود، درگذشت. با این حال شاگردان او اینك از چهره‌های مشهور سینمای هند به شمار می‌روند.

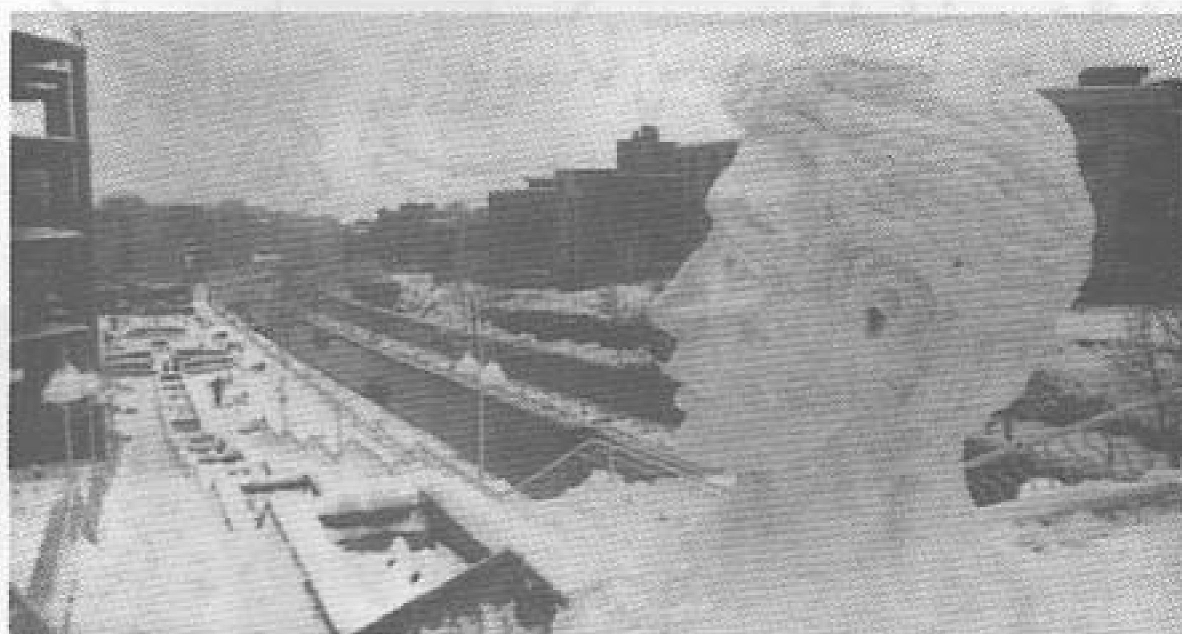
سید محسن نوری نجفی، نفر اول مسابقه بین‌المللی کاریکاتور در ژاپن



سید محسن نوری نجفی به عنوان نفر اول مسابقه بین المللی کاریکاتور در ژاپن شناخته شد.

محسن نوری نجفی، طراح و کاریکاتوریست جوان ایرانی که در مسابقه بین‌المللی «یومیوری» ژاپن شرکت کرده بود، «طرح» خود را به هیأت ژوری عرضه کرد. براساس گزارش واصله، این طرح در میان حدود پانزده هزار کاریکاتور که از سراسر جهان انتخاب شده و در اختیار هیأت ژوری قرار گرفته بود، برنده شناخته شد و جایزه‌ای به مبلغ یکصد هزار ین، به محسن نوری نجفی تعلق گرفت.

یادآوری می شود در یك ساله اخیر این دومین بار است که طرح‌های سیدمحسن نوری نجفی، کاریکاتوریست جوان کشورمان، در مسابقات جهانی برنده اعلام می شود.



گپی کوتاه با سازندگان تندیس برفی؛ هنرمند باید در میان مردم باشد

جمعه ساعت ۱۱ صبح بود که از خیابان شهید بهشتی عبور می کردم. چهار جوان را دیدم که در پیاده رو مشغول فشرده کردن توده بزرگی از برف هستند. به نظرم آمد چند ساعت دیگر یك تنه خیل با یك کله گرد که بجای بینی اش یك هویج قرمز رنگ قراردارد همه مردم را به خنده خواهد انداخت. ساعت حدود ۵ عصر بود که بار دیگر از آنجا عبور کردم. اما شگفت‌زده شدم، زیرا آنچه دیدم یك آدم برفی ساده نبود. شهروندان دور تندیس، عکس یادگاری می گرفتند، در حالیکه آن چهار جوان در محل نبودند. ساعت ۸ شب دوباره به آنجا رفتم و باتمهیداتی که انجام دادم موفق به یافتن سازندگانش شدم. با دو نفر از آنها گفتگویی کوتاه انجام دادم که می‌خوانید. علی سمیعی و رضا عطاران امتحان داشتند و در گفتگو شرکت نکردند.

● خودتان را معرفی کنید.

سلطانپور: من محمود سلطانپور هستم. متولد سال ۴۴ در مشهد. ترم ششم رشته انیمیشن دانشکده صدا و سیما.

شادکامی: من هم احمد شادکامی متولد سال ۴۶ در مشهد. ترم ششم کارگردانی تلویزیون در دانشکده صدا و سیما.

● برای انجام این کار انگیزه چه بود؟

شادکامی: انگیزه چهارنفرمان یکی بود

● تفریح؟

سلطانپور: ارتباط با مردم بود

● دقیق تر بگوئید چه حسی در وجودتان موج زد که این کار را کردید؟

سلطانپور: گفتیم هم سرگرمی است و هم یك کار جالب. اما بیشتر حس برقراری ارتباط بود.

● وسایل کار چه بود؟

شادکامی: هیچی حتی دستکش هم نداشتیم.

● به نظر شما الان وضعیت هنر چگونه است؟

سلطانپور: من فکر می کنم الان هنر جنبه تجاری پیدا کرده است. آن حس هنری توام با عشق کمتر شده است. می توانم بگویم تا حدودی اصلاً موجود نیست. به این دلیل الان وضعیت هنر جالب نیست.

● خوش بین نیستید؟

سلطانپور: چرا اگر جنبه اقتصادی کنار برود.

● حالا به نظر شما در آینده این مسئله مرتفع خواهد شد؟ آیا امیدواری هست که حرکت هنر در آینده به سمت جدا شدن از مادیات باشد؟

شادکامی: باید امیدوار بود. دست خود هنرمندان است. هنرمندان باید تلاش کنند هنر از زیر حاکمیت مادیات خارج شود وخودش را که ناب و اصیل است نشان دهد.

● از برقراری ارتباط هنرمند با مردم گفتید. در جوامع خارجی بخاطرروح حاکم که نوعی شاد زیستن است آدمهای حتی سال‌دار حرکتهای جوان مآبانه‌ای انجام می‌دهند در حالیکه از آنها چنین انتظاری نمی‌رود و برعکس از جامعه خودمان چنین انتظاری می‌رود آنهم به دلیل ارتباطهای غنی و مردمی که در فرهنگ عمومی مردم ما وجود داشته و دارد. ولی چنین چیزی در حال حاضر مشاهده نمی شود علت چیست؟

شادکامی: گذشته از تعریفهای جدی هنر، من فکر می کنم هنر ذات ارتباط باشد. ارتباط مردم با مردم. یك نوع ارتباط انسانی. اگر مشکلاتی وجود داشته باشد که هنرمند مجبور به پرداختن به خود شود در برقراری ارتباط با همنوع خود دچار مشکل خواهد شد. الان در جامعه همه درگیر خودشان هستند. یا دنبال رقابت هستند. حتی گاه به صورت یکدیگر نگاه هم نمی کنند و بی تفاوت از کنار هم عبور می کنند. ارتباطی با هم ندارند و هنگامی که با یکدیگر ارتباط نداشته باشند با هنرمند هم ارتباط برقرار نخواهند کرد. با هنر هم ارتباطشان کم خواهد شد. من فکر می کنم اگر جو جامعه طوری تغییر کند که مردم ارتباط انسانی شان با یکدیگر بهتر شود، آینده خوبی هم می توان برای هنر قائل شد.

● تأئید می کنم

سلطانپور: اینجا هم که ما این مجسمه را می ساختیم مردم می‌آمدند جمع می شدند. با هم حرف می‌زدند، صحبت می کردند. عکس می گرفتند. اینها چیزی نبود جز ارتباط.

● شما به عنوان دانشجو چه انتظاری از مسئولین هنری کشور دارید؟

شادکامی: من انتظاری ندارم. زیرا به درستی نمی‌دانم آیا مسئولین می توانند انتظارات هنرمند را براورده کنند یا نه!

سلطانپور: ما صرفاً چیزی از مسئولین

نمی‌خواهیم. از خودمان می‌خواهیم.

● فکر نمی‌کنید مسئولین بتوانند قدمی بردارند؟

سلطانپور: چرا، می‌توانند.

شادکامی: تنها کاری که مسئولین می‌توانند انجام دهند این است که به هنرمند میدان بدهند بیاید به میان مردم. اقداماتی انجام دهند که هنرمند با آن از انزوا خارج شود.

سلطانپور: مسئولین می‌توانند تمهیداتی فراهم کنند تا هنرمندان در میان مردم فعالیت کنند. یا بخش قابل توجهی از فعالیتشان با مردم و در میان مردم باشد. مثل آن چیزی که شما گفتید.

● حالا یك سئوال ژورنالیستی، در حینی که داشتید کار می‌کردید فکر نکردید اگر مردم شما را مسخره کنند چه می‌شود. چه احساسی به شما دست می‌دهد؟

ـ (خنده) نه

سلطانپور: نه، جالب اینجاست که وقتی کار تمام شد فکر کردیم خرابش کنیم و برویم. ولی مردم نگذاشتند. اجازه ندادند ما چنین کاری کنیم.

شادکامی: جالب بود. مردم احساس می‌کردند این تندیس حالا که ساخته شده است به آنها تعلق دارد.

● این نکته قابل تحلیل است. اثر هنری متعلق به مردم است. در حقیقت مردم در یك اثر هنری موجودیت ملی خودشان را می‌بینند. از بین بردن یك اثر هنری درست مثل از بین بردن موجودیت مردم است. زیرا یك اثر هنری آینه یك ملت است. حتی کسی که حس هنری ندارد با شنیدن خبر سرقت یك اثر هنری ناراحت می‌شود. چرا که انگار جزیی از موجودیت او را به سرقت برده‌اند.

سلطانپور: بله یك نکته جالب بود. وقتی این تندیس ساخته شد مردم می‌پرسیدند این سر شبیه چه کسی است؟ و هنگامی که پاسخ می‌دادیم شبیه هیچکس، تعجب می‌کردند. وقتی مطمئن شدند ما سر هیچ شخصیتی را حتی سر مثلا فردوسی را نساخته‌ایم و فقط سر یك آدم از افراد معمولی جامعه را درست کرده‌ایم احساس نزدیکی بیشتری می‌کردند. درست اینجا بود که حس کردند این تندیس متعلق به خودشان است و ما برای آنها این تندیس را درست کرده‌ایم. هنگامی که احساس کردند این سرمال خود آنهااست لذت بردند و خوشحال شدند. مخصوصاً اینکه برخلاف مجسمه های دیگر که عمر طولانی دارند و ساخته می‌شوند که بمانند، این مجسمه ساخته می‌شد که از بین برود. باوجود این آگاهی باز مردم تعلق خاطر خود رااز ساخت این مجسمه ابراز می‌کردند.

● به نظر میاید با مجسمه سازی آشنا هستید.

شادکامی: من نقاشی کار کرده‌ام.

سلطانپور: من قبلا کار کرده‌ام. با طراحی و نقاشی هم که به لحاظ رشته تحصیلی‌ام آشنا هستم.

● چند ساعت کار کردید؟

سلطانپور: مردم هم زیاد این را سئوال کردند.

شادکامی: حدود ۵ ساعت. از ۱۱ صبح تا ۴/۵ بعدازظهر

سلطانپور: البته بدون صرف ناهار

● و بعد یك ناهار دانشجویی.

سلطانپور: بله فقط یك استکان چای (خنده)

به نقل از «کیهان» شماره ۱۴۶۷۵

یادداشتی برآخرین نمایشگاه محمدرضا آتشزاد

نگارخانه سبز از ۲۹ آذر تا ۶ دی ماه ۱۳۷۱ مجموعه‌ای از آثار محمدرضا آتشزاد را به نمایش گذاشت.

آتشزاد را به اعتبار تجربه‌هایش در نقاشی آبرنگ می‌شناسیم. دستمایهٔ کار او در این نمایشگاه، گل و گلدان و درخت و سبزه و صحرا و چشم اندازهای طبیعی است با جلوه‌هایی از معماریها و قلمروهای اقلیمی و جغرافیایی ایران. این طور به نظر می‌رسد که آتشزاد، در قالبی فراخ اما بسته، به تکرار تجربه های پیشین خود پرداخته است. با این همه، چشم اندازهای او با لطافت و ظرافتی خاص، بی‌هیچ کشمکش و تقلایی، سخن از آشتی، صمیمیت و یکرنگی به میان می‌آورد. چیزی که در نهایت، نشان از ساده گیری و خوش باوری نقاش دارد. هیچ گونه تضاد چشمگیری میان سطوح رنگی و ترکیبها دیده نمی‌شود.

آتشزاد در جستجوی سادگی و خلوص، با شتاب از تزاحم و انبوهی و هیاهوی رنگها و ترکیبهای درهم و مغشوش، به سایه سار رنگهای ملایم و ترکیبهای موجز و خلاصه گریز زده است.

آتشزاد، امکانات بیانی رنگ را می‌شناسد. توانسهای دل‌انگیز ناشی از ترکیب رنگهای ملایم، تماشایی ترین جلوه‌های آثار اوست.

در تابلوهای او با بازتابی از لطافت رنگ و اعتدال ترکیبها می‌بینیم. آتشزاد مناسبات ریتمیك و دو بعدی رنگ و سایه روشن را می‌شناسد و با بهره گیری از فضاهای منفی، درهم و فضاهای خالی و اشغال نشده به تصویر خود ژرفا و بعد می‌بخشد.

او حضورش را با اشارات رنگ و ضربات مقطع قلم با بیانی موجز می‌نمایاند. نقاش رنگها را با دقت و ظرافت به کار گرفته است. هرچه رنگها و نقشمایه‌ها به تجرید می‌گرایند، اما نگاه و احساس هنرمند همه جا در جستجوی عینیت است.

آتشزاد در عرصه منظره پردازی و بازنمایی زیبایی، در جستجوی مفاهیم وسیعتری نیست. در پس آثار او هیچ اندیشه ژرفی نمی‌بینی. طبیعت، تنها طبیعت است. کشف و شهودی در کار نیست. زیبایی به صرف زیبایی است. تقلا و جستجویی وجود ندارد. موج موج این همه شادی کاذب دلت را می‌زند. گویی همه چیز به خیر وخوشی شکل گرفته است. رویکرد نقاش به طبیعت زیبا و جلوه گریهای بصری گل و گیاه، به هیچ رو اتفاقی نیست! برای نمونه، یك اثر نمی‌توان یافت، که در آن جنبه های تزئینی و جاذبه های تصویری برکل فضای اثر چیره نباشد. نقاش همه جا به شکار زیبایی رفته و در سرراه خود، حتی به اتفاق، به منظره‌ای خشك و بی‌بار، برنخورده است.

نقاش همه جا همچون عکاسی کنجکاو، مترصد لحظه‌های در یادماندنی است. هرچه تماشایی است می‌تواند موضوع کار او باشد. حسن کار با آبرنگ این است که نقاش می‌تواند به سرعت به طرح دلخواه خود برسد.

آثار او در این مجموعه، بیشتر به اتودهای نقاشی حرفه‌ای می‌ماند که راهی آسان برای رهایی از هیجان درونی یا فوران احساس یا حتی (بگویم؟) جلب مشتری یافته است. این آثار در نهایت، کوششهای نه چندان جدی برای رسیدن به ساختاری مشخص و اندیشیده است. راههایی آسان یاب که به هرحال، از رویارویی با مسائل بنیادی پلاستیك طفره می‌رود.

تمامی چیرگی نقاش و امکانات ویژه‌ای که آبرنگ در اختیار او می‌گذارد مصروف نمایاندن طرحهایی با جاذبه‌های بصری است. تابلوهای آتشزاد به راستی می‌توانند زینت بخش تالارهای لوکس باشند. بی‌آنکه از حد «زینت المجالس» فراتر روند با این همه حتی ضعیف‌ترین آثار او نیز ما را به بطن تجربه های خلاق هنرمندی مجرب رهنمون می‌شوند.

در مجموعه آثار او به ندرت از حضور فعال انسان با همه ابعاد گوناگونش نشان می‌بینیم. تنها سایه‌ای محو و نامفهوم از او در خلال پاره‌ای آثار دیده می‌شود که گویای هیچ حقیقت یا ضرورتی نیست. آتشزاد همه جا انسان را به صورت بخشی از طبیعت تصویر کرده است. تماشاگر از خود می‌پرسد چگونه است که آثار او، تنها به بخشی از واقعیتهای جهان چشم دارد و انگار چشم از بخشهای دیگر واقعیت فرو بسته است. چرا آثار او تمامی حقیقت را باز نمی‌تاباند؟

بدین ترتیب، کوشش تماشاگر برای یافتن نشانه‌هایی از عمق و معنا در آثار او، به دلسردی می‌انجامد.

آثار آتشزاد، همدلی و همراهی ما را برنمی‌انگیزد. نقاش مجذوب هستی ساده و بی‌تکلف خویش است و انگار توجهی به دغدغه‌ها و آشفتگی های جهان پیرامون و انتظار و توقع مخاطب خود ندارد.

پرده‌ها علی‌رغم جلوه گریهای رنگ و فرم، خالی و سرد می‌نمایند. این همه تمهیدات برای چیست؟ آیا نقاش، تماشاگران آثار خود را دست کم نگرفته است؟ نکند مخاطبان خاصی را نشان گرفته است؟! بدین ترتیب، لحظه‌ای فرا می‌رسد که بیننده در می‌یابد که غرق در جذبه های بصری، راه به جایی نبرده است. شاید از همین روست که تماشاگر آثار او در نهایت به سردی و خلاء می‌رسد.

از جمله ویژگیهای آثار آتشزاد، ثبت لحظه های گذرایی است که گویی ناگهان در مرکز توجه نقاش قرار گرفته اند و گرچه تنها شمایی از تصاویر و تداعیهای ذهنی نقاش را باز می‌تابانند، اما از برخورد صمیمانه او با طبیعت اشیاء خبر می‌دهند. در این آثار همه چیز با سرعت و تحرکی خاص و تنها به حکم غریزه شکل گرفته اند. با این همه از ورزیدگی نقاش و کنترل و مهار او بررونَد کار نشان دارند.

او می‌داند که چگونه عناصر گوناگون نقاشی را به هم پیوند دهد و در نهایت به تعادل و یکپارچگی برسد. از همین روست که تماشاگر حرفه‌ای از کشف روابط ظریف میان عناصر گوناگون اثر بویژه از سادگی و روانی بیان هنری آن لذت می‌برد (گرچه راه به جایی نمی‌برد!).

آتشزاد به سرعت احساسهای درونی خود را به طرحی ذهنی و سپس نقشی عینی وواقعی بدل می‌کند. حاصل سالها تجربه و کنکاش سبب شده که سرعت و مهارت در کارهای او در هم آمیزند و به آثار او جلوه‌ای مطبوع دهند.

تداعیهای گویای شکلی که با ضربه های قاطع قلم مو بر پرده جان گرفته‌اند، از چیرگی نقاش خبر می‌دهد.

آتشزاد در آثارش، از کمپوزیسیونهای افقی و عمودی استفاده کرده است و غالباً از پرسپکتیو رنگی برای نمایاندن بعد بهره برده است. در آثار او همه چیز در ملایمتی رؤیایی غوطه‌ور است. از خشونت رنگهای تند و تیره نشان نمی‌یابیم. با این همه، چگونه می‌توان آتشزاد را با انبوه تجربه ها و توانمندیهایش نادیده گرفت؟ در نهایت اینکه، نمایشگاه اخیر او با همه اعتبار تکنیکی و ارزشهای هنری، پاسخگوی انتظار تماشاگر حرفه‌ای نیست و شاید انتظار ما از دیدار تجربه های اخیر آتشزاد فراتر از آن چیزی است که در منظر انتظار ما نشانده است.

مرضیهٔ پروهان

نخستین اجرای «ارکستر مضرابی»

شبهای دهم و یازدهم دی ماه، سالن رودکی، شاهد برپایی نخستین اجرای ارکستر مضرابی به رهبری حسین دهلوی بود.



□ استاد حسین دهلوی را بحق می‌توان یکی از چهره‌های شاخص مکتب موسیقی ملی ایران به شمار آورد. او سالها با انضباطی نمونه، رهبری ارکستر صبا و ارکستر ایرانی تالار رودکی (وحدت) را برعهده داشت که حاصل آن، تصنیف واجرای آثاری است که بعضی از آنها را می‌توان در شمار برجسته‌ترین آثار گروهی موسیقی ملی ایران دانست.

حاصل سالها تجربه و ممارست در زمینهٔ موسیقی ایرانی و آشنایی با تکنیکهای موسیقی جهانی، به دهلوی امکان داده است که در چارچوب موسیقی ملی ایران کار تازه‌ای خلق کند. تشکیل ارکستر سازهای مضرابی با توجه به ویژگیهای آن، گام تازه‌ای در جهت فعالیتهای جمعی موسیقی ملی است.

دهلوی با بهره‌گیری خلاق از عناصر اصلی موسیقی سنتی و ویژگیهای ریتمیک و ملودیک آن و به کارگیری استادانهٔ سازهای مضرابی که جزء کاملترین سازهای ایرانی به شمار می‌روند و در نهایت، با استفاده از شیوه‌های نوین ارکستراسیون و سایر تمهیدات آهنگسازی، به کمپوزیسیون سنجیده‌ای دست یافته است که حاصل آن، برای آهنگسازان ایران ثمربخش و راهگشا خواهد بود.

دهلوی این هوشمندی را داشته است که هرگز از مسیر سنجیده و اندیشیدهٔ خود روی بر نتافته است. مشی اصولی و تلاشهای هدفمند وی، همواره مصروف تقویت و توسعهٔ مبانی موسیقی به اصطلاح «جمعی» ایران بوده است. تصریح باید کرد که او علی‌رغم فریبندگیهای موسیقی مردم‌پسند، هرگز به این ورطه در نغلتیده است و انصاف را که این ویژگی آسان به دست نیامده است. دهلوی در انتخاب این راه دشوار خود چالش سختی را پذیرفته است.

آنچه به اجرای اخیر دهلوی ویژگی می‌بخشد، مضرابی بودن تمامی سازهای آن است. آهنگساز در پی آن بوده است که با بهره‌گیری از سازهای مضرابی و به مدد ترکیبات صوتی خاص، رنگهای تازه‌ای پدید آورد و امکانات بیانی و اجرایی موسیقی ایران را گسترش دهد. او در این اجرا نشان می‌دهد که ظرفیتهای متنوع سازهای مضرابی و شخصیت ویژه و صدادهی (سونوریته) آنها را به خوبی می‌شناسد و قادر است از حالتهای گوناگون سازهای مضرابی برای رنگ‌آمیزی دلخواه قطعات خود استفاده کند. احتمالاً این نخستین بار است که ساز «قانون» به جمع ارکستر سازهای ملی ایران راه می‌یابد. در اجرای اخیر دهلوی جمعاً ۷۰ نوازنده شرکت داشتند، که ۸ نفر آنها نوازندهٔ «قانون» بودند.

شاید گروهی تصوّر کنند که برای کاملتر شدن این ارکستر، می‌توان از سازهای دیگری مانند سازهای زهی یا بادی نیز استفاده کرد. اما ویژگی این ارکستر به مضرابی بودن تمامی سازها و شخصیت و صدادهی خاص آنهاست. همان گونه که می‌دانیم، صرف نظر از مرزهای سیاسی و جغرافیایی، ارکسترهای گوناگونی با ترکیب معینی از سازهای معین وجود دارد که از آن جمله می‌توان به ارکستر مستقل سازهای زهی، ارکستر سازهای بادی و ارکستر سازهای ضربی اشاره کرد.

دهلوی در این اجرا، علاوه بر استفاده از سازهای ایرانی، با رعایت دقیق فواصل موسیقی ایران (ربع پرده) به اجرای خود هویت و اصالت بخشیده است.

بی تردید، رسالت هر هنرمند اصیل در آن است که در جهت تداوم و پیشبرد سنتهای ملی حرکت کند. دهلوی به اهمیت این ارتباط و تداوم فرهنگی واقف است. در واقع، نخستین اصل در آفرینش آثار موسیقی، آن است که آهنگساز، با بهره‌گیری از حاصل تجربه‌ها ورهیافتهای گذشته، براساس ادراک تازهٔ خود از امور و ابزار تازه، کاری نو و بدیع خلق کند.

هویت ملی یك اثر، تنها به داشتن حس تاریخی یا ملی صاحب آن اثر منوط نیست؛ بلکه مستلزم جذب تمامی عناصر اصلی درون فرهنگ یعنی مجموعه سنتهای ملی است؛ بدون راه یافتن به درون این سنتها و رسوخ در لایه‌های زیرین آن، نمی‌توان از جذب و ادراك عمیق دم زد. اما از سوی دیگر، علاوه بر آگاهی از حاصل تجربه‌ها و پویشهای گذشته، درك نیازها و حساسیتهای زمان نیز برای تداوم بخشیدن به روند خلق و ابداع هنری لازم است. در دوران ما جایی برای تکرار صرف و محض تجربه‌های گذشتگان وجود ندارد. تجربه‌های گذشته می‌توانند راهگشای آینده باشند. دهلوی سالها برای برقراری این ارتباط تلاش کرده است. او ضمن پایبندی به مبانی و اصول موسیقی ایرانی و حفظ مشخصه‌ها و عناصر اصلی آن، کوشیده است شکل و محتوای تازه‌ای عرضه کند و با اتکاء به قابلیتهای موسیقی ایرانی، در راستای تحول آن گام بردارد. یکی از ویژگیهای این قبیل آثار آن است که ضمن دارا بودن مشخصه‌های ملی، با استانداردهای جهانی موسیقی نیز مطابقت دارد.

دهلوی تصریح دارد که «ما در زمینهٔ موسیقی جمعی، در آغاز راه هستیم و نخستین تجربه‌ها را از سر می‌گذرانیم و این در حالی است که بسیاری از کشورها از رهگذر سالها تجربه و تلاش به الگوها و قواعد معینی در زمینهٔ ترکیب اصوات و سازبندی دست یافته‌اند و به مرحلهٔ پیشرفته‌ای از تجربه و آگاهی رسیده‌اند و ناچار نیستند که برای هر مسألهٔ جزئی، روزها و ماهها اندیشه کنند.»

متأسفانه محدودیت تجربه در زمینه‌های جمعی، موسیقی ایران را از یکی از امکانات مؤثر و کارساز خود محروم کرده است. چنین است که کوششهای «گروهی» آهنگسازان ما در واقع، به مثابه گامهای آغازین این راه دشوار است.

با توجه به ساختار ویژهٔ سازهای مضرابی، مقدورات و محدودیتهای آنها و بویژه آسیب‌پذیری در برابر تغییرات دمای هوا و ثابت نبودن کوك و نواقص تکنیکی دیگر که در مجموع به محدودیت امکانات اجرایی می‌انجامد، همنوازی اعضاء، کاری بسیار دشوار و مستلزم تجربه و دقت و سرعت عمل نوازندگان و بویژه رهبر ارکستر است.

یکی از تلاشهای ارزشمند دهلوی در طول سالها فعالیت هنری ـ پژوهشی و آموزشی خود، مصروف گسترش ظرفیتهای موسیقی ایرانی در زمینه همنوازیهای بزرگ و کوچك بوده است. از جمله اقدامات ارزندهٔ دهلوی در این زمینه، پیشنهاد و اهتمام در زمینهٔ طراحی و ساخت سنتور کروماتیك و رفع نواقص فنی و تکنیکی سازهای ایرانی و گسترش امکانات اجرایی سازهایی مانند قیچك وقانون بوده است.

در حال حاضر، وسعت ارکستر مضرابی، بیش از چهار اوکتاونیم است: از نت دو زیر خط حامل با کلید فا تا نت سل با خطوط اضافی بالای حامل با کلید سل که گرچه این وسعت برای کارهای جمعی موسیقی ایرانی مناسب است، اما با تمهیداتی می‌توان تاحدودی بر این وسعت افزود. در این ارکستر، به ترتیب از زیر به بم از دو گروه سنتور، دو گروه تار، دو گروه قانون، یك گروه عود و یك گروه بم تار استفاده شده است و از سازهای ضربی هم فعلا یك گروه تنبك به عنوان بهترین ساز ضربی ایرانی همکاری دارد. مجموعاً ۹ گروه از سازهای ایرانی در این ارکستر شرکت دارند که تعداد نوازندگان هرگروه، فعلا بین ۵ تا ۱۰ نفر است.

ارکستر مضرابی به رهبری حسین دهلوی، در حال حاضر هفتاد عضو دارد و در آن سازهای سنتور، تار،

قانون، عود، بم تار و تنبك حضور دارند. در این ارکستر، تمامی سازها (حتی تنبك) برنامه اجرایی خود را با استفاده از خط نت اجرا می کنند. (این خط حدود ۲۵ سال پیش توسط هنرستان موسیقی ملّی ابداع و به کارگرفته شد).

□ قطعه اول، براساس موتیف کوتاهی در مایهٔ اصفهان تصنیف شده است. این قطعه، نخستین بار در سال ۱۳۴۳ به صورت چهارنوازی (مضرابی) توسط هنرجویان هنرستان موسیقی ملّی به اجرا درآمد. آهنگساز در تصنیف این قطعه فواصل طبیعی، رنگ آمیزی و حال و هوای موسیقی ایرانی را رعایت کرده است. ارکستراسیون بدیع، زیبا و در عین حال سنجیده این قطعه و هارمونی لطیف و کاملا ایرانی آن، همراه با خطوط کنترپوانتیك موجود در این اثر، آن را در شمار بهترین آثار موسیقی ملّی ایران قرار داده است.

این قطعه با عنوان «نخست گلبانگ مضرابی» از توانمندی، خلاقیّت و آزمودگی آهنگساز حکایت می کند.

قطعهٔ دوم براساس تصنیف قدیمی «باغ تفرّج» در مایهٔ همایون تنظیم شده. جاذبه‌های ملودیك و ریتمیك این اثر به آهنگساز امکان داده است تا با بهره گیری از توان تکنیکی خود، در قالب یك هارمونی ملایم با رنگ آمیزی بدیع، اثری پخته و جذاب خلق کند. این قطعه با چند آکورد آغاز می‌شود و پس از هارمونی سازهای مضرابی، خواننده (جمال‌الدّین منبری) به اجرای تصنیف می‌پردازد.

قطعهٔ سوم براساس آهنگی از ابوالحسن صبا در مایهٔ بیات ترك تنظیم شده است. این قطعه نخستین بار در سال ۱۳۴۶ برای ارکستر تنظیم شده است. ارکستراسیون درخشان این قطعه که به علّت حالت خاص «بیات ترك» بسیار پیچیده و دشوار است، از شناخت و تسلط آهنگساز نشان دارد.

قطعهٔ چهارم، آهنگی ضربی است که براساس پیش‌درآمدی در سه‌گاه اثر استاد علی اکبر شهنازی تنظیم شده است.

دهلوی دربارهٔ چگونگی شکل گیری این اثر چنین می گوید:

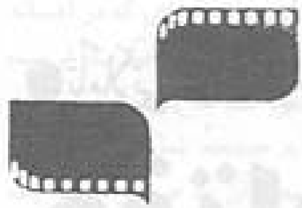
«از سنین کودکی که پدرم این قطعه را می نواخت، سخت شیفتهٔ استحکام و قدرت نوازندگی آن بودم، در سالهای بعد که فعالیتهای هنری‌ام آغاز شد، درپی آن بودم که به ترتیبی این اثر را به اجرای جمعی درآورم. تشکیل ارکستر مضرابی این فرصت را به دست داد تا آن را برای گروه تار و ارکستر بنویسم.»

پنجمین قطعه و آخرین بخش برنامه «فانتزی برای گروه تنبك و ارکستر» با الهام از ریتمهای زنده‌یاد حسین تهرانی و براساس بخشی از گروه نوازیهای ابتکاری او تصنیف شده است. این اثر را می توان یکی از تجربه‌های درخشان موسیقی ملی و به تعبیر کامبیز روشن روان «اثری پیشرو و جسورانه و خلاق برمبنای تفکر شناخته شده» دانست. در این اثر که آن را می توان اوج کارهای خلاقهٔ دهلوی به شمار آورد، علاوه بر نوآوری و خلاقیت، با اندیشه‌ای پرورده روبروییم. در این اثر تنبك با همه امکانات و قابلیتهای تکنیکی خود به کاررفته است. تکنوازی تنبك را در این قطعه، استاد محمد اسماعیلی، بر عهده دارد.

بازگشت استاد حسین دهلوی به صحنهٔ اجرا دلگرم کننده است.

محمود میرزاده

دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان برگزار می شود



جشنواره سینمای جوان

دهمین جشنواره سراسری سینمای جوان در دو بخش فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری و عکس از سوی انجمن سینمای جوانان ایران به مدت چهار روز از ۹ تا ۱۲ فروردین ماه آینده در تهران برگزار می شود.

این جشنواره به منظور کشف و معرفی استعدادها و ایجاد زمینه مناسب برای دستیابی به انگیزه‌های صحیح جهت ادامه فعالیت جوانان در زمینه عکاسی و فیلمسازی و گردآوری و ارزیابی آثار و تجربیات فیلمسازان و عکاسان جوان و فراهم کردن امکان مبادله اندیشه‌ها برگزار می شود

بخش فیلم:

بخش مسابقه فیلم شامل «سینمای جوانان» و «سینمای جوان» است و فقط فیلمهای ۸ میلیمتری حق شرکت در «سینمای جوانان» را خواهند داشت و حداکثر سن برای شرکت ۲۵ سال است.

فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری حق شرکت در «سینمای جوان» را دارند و فیلمهای پذیرفته شده در مسابقه، شامل فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری داستانی، مستند انیمیشن (نقاشی متحرک و عروسکی) است که بعد از شهریور ماه سال ۱۳۶۹ تولید شده باشد و موضوع فیلمها آزاد است.

برنامه موسیقی سنتی ایران در تالار وحدت

برنامه موسیقی سنتی ایران (همنوازی نی، دف و تنبک) در تالار وحدت اجرا شد.
در این برنامه، محمد موسوی نی نواخت و نواختن تنبك و دف، به عهده کامیار محبت و احمد پاك‌طینت بود.
این برنامه که به همت مرکز سرود و آهنگهای انقلابی برگزار شد، با استقبالی گسترده روبرو شد.

«اوریانا فالاچی» به پایان راه رسیده است؟

«اوریانا فالاچی» نویسنده و روزنامه‌نگار سرشناس ایتالیایی به سرطان سینه مبتلاست. واشنگتن پست نوشت: فالاچی ۶۲ ساله که سالمندترین روزنامه‌نگار سیاسی عصر ماست، اینك به موجودی قابل ترحم تبدیل شده است.

پدر و مادر و یکی از خواهران فالاچی نیز بر اثر سرطان جان خود را از دست داده‌اند.

به نوشته این روزنامه «فالاچی» از ۱۶ سالگی وارد کار روزنامه‌نگاری در ایتالیا شد. وی در عمر خبرنگاری‌اش با افراد و مقام‌های بسیار مهمی در سراسر جهان مصاحبه کرد و کتاب‌های داستانی و غیرداستانی متعددی نوشت. او در جنگ‌های ویتنام و خاورمیانه نیز حضور داشت.

وی زمستان گذشته غده‌ای در سینه‌اش احساس کرد. اما از آنجا که سرگرم نگارش آخرین کتابش بود به پزشك مراجعه نکرد و هنگامی که تابستان امسال مورد معاینه قرار گرفت، دریافت که شش ماه پرارزش را از دست داده است.

«فالاچی» معتقد است، ابرهای سیاهی که بر اثر آتش‌سوزی چاه‌های کویت در خلیج‌فارس بوجود آمده، سبب این بیماری است.

وی در همان هنگام نیز در یك گزارش خود نوشته بود: من از این جنگ با زخمی نامریی بازمی گردم. وی به واشنگتن پست گفت: من تشنه زندگی‌ام و از مرگ می‌ترسم.

وی گفت: از نویسندگی متنفر شده، زیرا این کار خونش را می‌مکد. در مقابل معتقد است روزنامه‌نگاری به او نیرویی می‌دهد که بدون آن نمی‌تواند به زندگی خود ادامه دهد، چرا که فردی ماجراجوست.

«فالاچی» که از روزنامه‌نگاران ثروتمند است، علاوه بر املاك مسکونی که در ایتالیا دارد، صاحب یك ساختمان چهار طبقه در منهتن نیویورك است.

وی هیچگاه، نتوانسته است صاحب فرزندی شود. او در این باره با لحنی غم‌انگیز به گزارشگر واشنگتن پست گفت: وقتی کسی که صاحب فرزند است می‌میرد، درواقع نمرده است، اما وقتی من بمیرم، واقعاً مرده‌ام.

بحران اقتصادی در مطبوعات اسپانیا

براساس برآورد روزنامه «ال پاییس» اسپانیا، در دو سال اخیر، دست کم ۲۰ درصد از حجم تبلیغات در مطبوعات اسپانیا کاسته شده است.

کاهش تبلیغات، که مهمترین منبع درآمد مطبوعات را تشکیل می‌دهد، موجودیت بسیاری از روزنامه‌های اسپانیا را به مخاطره انداخته است.

پیش‌بینی می شود این بحران، در مطبوعات دیگر کشورهای اروپایی نیز دامن بگستراند.

در اسپانیا ۱۱۸ روزنامه منتشر می شوند که بسیاری از آنها با خطر ورشکستگی و تعطیل شدن روبرو هستند.

● تأمّلاتی در منظومهٔ «افسانه»ی نیما، به مناسبت هفتادمین سال سرایش آن

هفتادسال با «افسانه»

■ کامیار عابدی



«ای بسا وحشت‌انگیز شب‌ها
کز پس ابرها شد پدیدار
قامتی که ندانستی‌اش کیست،
با صدایی حزین و دل آزار
نام من در بُن گوش تو گفت»[۱]

نیمای بزرگ را گاه «شاعر افسانه»[۲] نام داده‌اند و این به سبب منظومهٔ دل‌انگیز و افسانه‌وار «افسانه» اوست که در آن احساس و شاعرانگی، با شیوه‌ای بدیع و سبکی دلپذیر ارائه شده است. اما هم‌چنین می‌تواند به جهت زندگی کاملاً شاعرانهٔ نیما هم باشدکه مانند یك افسانهٔ قدیمی و بلورنکردنی در هاله‌ای از «مه سنگین اوراد سحرگاهی»[۳] فرو رفته است، حتی اکنون که سی‌امین سال خاموشی او را پشت سر نهاده‌ایم و در آستانهٔ هفتادمین سال سرایش «افسانه» قرار داریم، نامش فسانه‌ای است بلند و سرودی است رسا که «هنوز ورد زبان‌هاست»[۴].

۱. مثنوی «قصّهٔ رنگ پریده» و شعر «ای شب» را می‌توان مقدّمه‌یی دانست که ذهنیّت شاعر را برای «افسانه» مهیّا ساخته و آماده کردند.

«قصّهٔ رنگ پریده» یك حدیث نفس است که نیما در بیست و سه سالگی (۱۲۹۹) سروده است.[۵] مشهودست که وی سعی داشته تا با بهره گیری از ذوق شاعرانه، مطالعات ادبی و برخی آثار ادبی مانند «مثنوی معنوی» «مولانا جلال‌الدّین» به ویژه «نی نامه»، در خلوت سرای دل را بگشاید و آن‌چه از زمزمهٔ عشق در آن شنیده، بر خواننده عرضه دارد:

«شد پریده، رنگ من از رنج و درد
این منم رنگ پریده، خون سرد[۶]»

از کودکی تا نوجوانی و از نوجوانی تا به جوانی شاعر، در این شعر جلوه گر شده: روزگاری که همراهی خیالی داشته و قصّه‌هایی که از او یاد دارد، نخستین تصاویر شعر را تشکیل می‌دهند؛ همراهی «خوش ظاهر و بدخواه» که هر لحظه با او بوده و او در رکابش، در عوالم دیگری سیر می‌کرده است. در این عوالم است که او با نگارانی آشنا می‌شود و سرانجام دل در بر طُرفه نگاری می‌نهد. روزگاری می‌گذرد امّا آیا از یار دیرین می‌توان گذشت؟ امّا او حتی نمی‌داند که نام او

چیست. تا این که روزی دل به دریا می‌زند و نامش را می‌پرسد:

«کیستی چه نام داری؟ گفت عشق»[7]

او نمی‌تواند از آن گریزی داشته باشد ولی وصل هم «بس بدی‌ها» در عاقبت دارد و این،

«یعنی ای بیچاره باید سوختن
نه به آزادی سرور انداختن
بایدت داری سر تسلیم پیش
تا ز سوزِ من بسوزی جان خویش»[8]

«قصّهٔ رنگ پریده» یك مثنوی بلند حدوداً پانصد بیتی است. در این شعر نیما از اوضاع زمانه، شهرنشینی، آداب و رسوم پوسیده و خشك، و خلاصه از هر آن‌چه در دور و بر ش بوده، اظهار بیزاری و نفرت می‌کند. احساس سرخوردگی، یأس و ناکامی در عشق و زمانه در سرتاسر شعر منعکس شده و پراکنده است. چهرهٔ نیمای جوان در این شعر بسیار بدبین است. البتّه بیان استوار برخی قسمت‌ها و دید نو او در چند بخش، باتوجّه به تاریخ سرایش شعر می‌تواند برای ما جالب توجّه باشد. امّا باید توجّه داشته باشیم که نقائص لفظی و کلامی هم در «قصّهٔ رنگ پریده» اندك نیست. تکرار نابه‌جای برخی واژگان و قافیه‌های نه چندان مناسب در بعضی ابیات، از دیگر نقائص این مثنوی است.[9]

قطعهٔ «ای شب» بعد از این شعر سروده شده است و در میان اشعار نخستین دورهٔ شاعری نیما (یعنی تا سال‌های ۱۳۱۶ ـ ۱۳۱۷)، به انضمام افسانه، از معدود شعرهای مشهور او به شمار می‌آید. تاریخ سرایش این شعر سال ۱۳۰۱ خورشیدی است و در واقع نوجویی نیما در زبان و بیان، و تا حدودی هم در ساختمان شعر، بسیار بیش‌تر از نخستین شعر او یعنی قصّهٔ رنگ پریده آشکار می‌شود. وزن شعر (مفعول مفاعلن فعولن/ هـزج مسدّس اخـرب مقبوض محذوف) می‌تواند تندی و جوششی که در اندیشه‌ها و احساس او بوده، یعنی زمانی که تجربهٔ آرام مثنوی «قصّهٔ رنگ پریده» را پشت سر نهاده بود، به خوبی القا کند.

درد عشق در «ای شب» نیز جلوه‌ای دارد، اما این جلوه نسبت به قصّهٔ رنگ پریده» بسیار کم‌رنگ است. در حقیقت این انتقاد از مفاسد اجتماعی و بنیاد حکومتی متزلزل و هرج و مرج موجوددر کشور است، که بیش از هر موضوع دیگر، شعر را در سیطرهٔ خود گرفته است: همهٔ این‌ها خطاب به «شب» سروده شده است.

«هان ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا ز جای برکن
یا پرده ز روی خود فروکش
یا بازگذار تا بمیرم»[10]

این دو شعر (قصّهٔ رنگ پریده ـ ای شب) در دو حالت و وضعیّت مختلف قرار دارند. در قصّهٔ رنگ پریده حالت تسلیم و انزوا و تنهایی بیشتر است. و چنین می‌نماید که شاعر با همه تلاش و کوشش روح، خود را یکسره به تقدیر سپرده است. امّا در «ای شب» نیما به عنوان یك شاعر حسّاس، معترض و کاملاً آگاه پلی بین خویش و دنیای پیرامونش ایجاد می‌کند. در این وضعیّت، مدّتی بعد برآیندی ایجاد می‌شود و در دو وجه شعر و ارتباط مستقیم شاعر با پیرامون و تأثیرپذیری غیرمستقیم به «افسانه» ختم می‌شود.

۲.

«در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در درّه‌ی سرد و خلوت نشسته
هم چو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور»[11]

این داستان غم‌آوری که نیما از آن سخن می‌گوید، منظومه‌ای است عاشقانه در صد و بیست و شش بند پنج مصراعی (مصراع پنجم آن منفرد است). بخشهایی از این منظومه از زبان راوی (شاعر) است: شرح ناکامی‌ها، هجران‌ها و جان فرسودن‌ها! با لحن و بیانی که گاه به رمانتیسم شباهت می‌برد و گاه نیز به نوعی سوررئالیسم ختم می‌شود. امّا قسمتهای زیادی از افسانه، گفت و گوهای عاشق و افسانه است. نیما باترتیب دادن این گفت و گوی شاعرانه، در حقیقت احساس خود را به انضمام خویشتن شاعرانهٔ پنهان خود را، در تقابل هم به سخن گویی وامی‌دارد. ولی افسانه کیست؟ دریك جای شعر به این پرسش این گونه پاسخ داده شده:

«تو یکی قصّه‌ای؟ آری آری
قصهٔ عاشقِ بی‌قراری
ناامیدی، پر از اضطرابی
که به اندوه و شب زنده‌داری
سال‌ها در غم و انزوا زیست»[12]

این افسانه گاه «اشك چشم» هم است و گاه «عشق فانی کننده». و با این حال افسانه می‌تواند برای شاعر، معشوقهٔ دلخواهی باشد که همواره دست نیافتنی است: «وهمی که در سراسر زندگیِ به دنبال اوست، بی آن که حاصلی از آن جز یك رشتهٔ مداوم از رنج و سرخوردگی نصیبش شود»[13] امّا آیا خطا خواهد بود که افسانه را در همهٔ این حالات، نشانه‌ای ازخویشتن شاعرانه وپنهان شاعر یا الههٔ شعر، در یك مفهوم وسیع و گسترده برای یك شاعر آگاه، اندیشه‌مند و برجسته چون نیما بدانیم؟

افسانه بیان‌گر تعارض بین واقعیّات تلخ و اندوه باری است که نیما تا آن موقع با آن‌ها در تقابل بوده، و از سویی اندیشیدن به آرمانهای دنیای خیال و عاطفهٔ شاعرانه‌ای است که همواره برای او، جاذبه‌ای سخت شگرف داشته است. نیما هم‌چنین کوشش داردتا باشعر خویش، به نوعی هدایت درونی دست یابد و از این‌رو، آن‌چه بازتاب غیرمستقیم سرگذشت و روزگار وی است، در افسانه امکان فرافکنی می‌یابند. در این صورت آن طرفی که کفّه بدان سو متمایل است، تنها احساس و اندوه و آرزوهای خیال انگیز نیست، که برهم زدن نظم نیز است، نظمی که عناصر پیرامونِ شاعر، به صورتهای گوناگون می‌خواهد بروی تحمیل کند. امّا شاعر راستین تنها به یادآورندهٔ شوریدگی‌ها و خیره سری‌هاست، و سرشار شدن از سیّالیّت ذهن و فکر که اورا بالطبع، به یك تعبیر به رابطه‌ای یك سویه با جهان خویش می‌کشاند. آیا در این صورت او می‌تواند به نظم و منطق بیندیشد، درحالی که «منطق نغمه‌پرداز منطق باد و موج است و منطق گوینده و سخنور سنگ و پایداری است»[14]؟

از این روست که فضای شاعرانه‌ای که در افسانه وجود دارد، در یك نگاه هم می‌تواند تخیّلات غریب، شگفت‌انگیز و زیبایی جلوه کند که با تصاویری بدیع و دل‌انگیز، خواننده رابه صفحهٔ نمایشی غم‌انگیز می‌کشاند، و هم سطر سطر آن را می‌شود، حکایت زنده‌ای از یك شاعر پیشرو، ممتاز و اهل تفکّر زمان خود دانست.

طراوت، تازگی و تصاویر زندهٔ افسانه یکی از خصائص عمده این شعر است و در مجموع پویایی و شور و عشقی که در این منظومه وجود دارد، حتی سبب می‌شود تا برخی فراز و فرودها و اشکالات لفظی و لغوی و بدیعی شعر، چندان در دیده جلوه‌ای نداشته باشد.

حدیث افسانه، حدیثِ دل بستن به رؤیاهایی مه‌آلود و بارانی است، درجایی که شاعر سوخته‌دل اما سرشار، نومید امّا بی‌قرار در طلب و جستجوی هستی جاودانه و اثیری دنیایِ گسترده و پهناور درون است:

«ای فسانه، فسانه، فسانه
ای خدنگ ترا من نشانه!
ای علاج دل ای داروی درد
همره گریه‌های شبانه
با من سوخته در چه کاری»[15]

باری شاعر عاشق در دنیای خاصّ خود، در اشك و لبخندِ خاطرات گذشتهٔ خویش غوطه‌ور است. خاطراتی که پیش‌تر در زادگاه شاعر تولّد و مرگ یافته‌اند. امّا میرایی این خاطرات تنها در ما و منطق ماست: منطق ناشاعرانهٔ ما! درحالی که در ذهن شاعر این‌گونه نیست. شاعر همواره با خاطرات گذشته و انبوه یادهای پیشین خود به سر می‌برد و با آنها زندگی می‌کند چون او در واقع کاری جز به شعر کشیدن و جاودانه کردن این ذهنیات و خاطرات ندارد. در افسانه این خاطرات غالباً اندوه‌های عمیق شاعر را القا می‌کنند امّا از شور و وجدِ حسرت بار آن روزگاران نیز خالی نیست: حسرت دم‌های خوش و لحظه‌های زیبا برای هر انسانی می‌تواند موضوعی درخور یادآوری باشد، امّا یادآوری شاعر باید با جاوبدان کردن خاطرات در قالب «شعر»ی موجز، زیبا و دل‌انگیز همراه باشد:

عاشق: آن زمان‌ها، که از آن به ره‌ماند
هم چنان کزسواری، غباری...
افسانه: تندخیزی که ره‌شد پس از او
جای خالی نمای سواری
طعمهٔ این بیابان موحش...»
عاشق: «لیك در خنده‌اش آن نگارین
مست می‌خواند و سرمست می‌رفت
تا شناسد حریفش به مستی
جام هر جای بر دست می‌رفت
چه شبی! ماه خندان، چمن ترم!»[16]

در افسانه تصویرپردازی طبیعت نیز اهمیّت زیادی دارد که نشان دهندهٔ ارتباط طبیعی و ساده شاعر با پیرامون خویش است. علاوه بر آن فضا و حال و هوای شعر در مجموع، به خوبی زادگاه شعر و شاعر را در اذهان القاء می‌کند.[17]

۳. افسانه نسبت به زمان خود دارای جهش و نوآوری زیادی بود. البته این نوآوری مانند تجددگرایی‌هایی که تا آن موقع در شعر فارسی به وجود آمده



بود، خام و ابتدایی نبود، بلکه بر اثر مطالعه، ممارست و تعمق شخص نیما در ادبیات و آثار جهانی ایجاد شده بود.[۱۸] سبک بدیع، صورت‌های خیال جدید و دیدگاه نو شاعر نسبت به زندگی، شعر، عشق، زیبایی و طبیعت، در نهایت افسانه را به عنوان سکوی پرش نیما و شعر جدید ایران تثبیت می‌کند، اما این بداعت و تازگی، بی‌تردید بر اثر اندیشه و غور در ادبیات غنی فرانسه حاصل شده است؛ مخصوصاً باید از سه مکتب رمانتیسم، سمبولیسم و پارناسیسم نام برد:

الف ـ در مکتب رمانتیسم ما با مسائلی چون موضوعات زیر مواجهیم: آزادی هنر ـ و شخصیت هنرمند، فرمانروایی، من، هنرمند در هنر خویش، ابراز هیجان و احساس، آزردگی از محیط و زمان و فرار به سوی فضاها و زمان‌های دیگر، کشف و شهود، سحر و افسون کلمه و کلام[۱۹]. با یك نگاه اجمالی به افسانه پی خواهیم برد که نیما نخستین شاعری است که تقریباً به نوعی کامل و اندیشه‌مندانه و هنری، همهٔ این عناصر را کم و بیش به کار گرفت: «من» شاعر در افسانه، میدانی وسیع برای بروز خویش می‌یابد و شعر از هیجان و احساس و شاعرانگی سرشار می‌شود. کشف و شهود شاعرانهٔ نیما، مراجعه به زمان‌های گذشته در یك گسترهٔ کاملاً زیبا و بارور، و تعلیق شاعر در رؤیا و خیال پردازی‌های دورودراز و... همگی از نتایج تأثیر غیرمستقیم و فکورانهٔ شاعر افسانه از رمانتیسم اروپا می‌باشد.

ب ـ یکی از مسائل مطرح شده در جنبش سمبولیسم فرانسه این بود که «شعر باید تمرخاص قوانین کلی جهان باشد ـ البته آگاهانه ـ و این قانون اساسی وزن است. ثانیاً ماده وجود ندارد و وجود خواهد یافت.»[۲۰]. این دقیقاً دیدی است که نیما در افسانه پیاده می‌کند. او در این شعر به وحدت بخشیدن اجزای شعری توجه می‌کند و بافت کلی و انسجام ساختمان و تاروپود افسانه را با دیدگاهی جدید ارائه می‌دهد. او وزن و موسیقی شعر را با تلقی جدید خویش در هم می‌آمیزد و با همهٔ این احوال اندیشهٔ شاعر از بیگانگی با جهان پیرامون به مرحلهٔ یگانگی می‌رسد.

ج ـ مکتب ادبی پارناس[۲۱] هم تأثیری بر افسانه داشته است. البته وجه عمده این مکتب ادبی یعنی «هنر برای هنر» مورد تأیید نیما نیست اما برخی خصوصیات آن مانند یأس و نومیدی و دیدگاه نومیدوار شاعران پارناس در شعر نیما ظهور و انعکاسی دارد. ضمناً باید از تأثیر فضا و خصلت تصاویر یاد کرد و از شاعرانی چون «سولی پرودم» و «آلفرددووین یی» نام برد. «به عنوان مثال افسانه‌ای را که شاعر او را نمونه مجسم ملال نشان می‌دهد که بر گوری نشسته و اشکهای خونین می‌ریزد و در یك دست چنگ و در دست دیگر جام باده دارد، بی شك یادآوری دوباره‌ای است از الوای منظومه الفرددووین یی.»[۲۲]

۴. یك مطلب قابل توجه در این شعر آن است که نیما در افسانه مخالفت صریح خود را با عشق صوفیه و طریقت اینان بیان می‌دارد. این موضوع نشان می‌دهد که نیما پس از ناکامی و نامرادی در عشق، توانی برای رسیدن و اندیشه‌ای برای نائل شدن به مطلق، در معنایی صوفیانه وروشی کم و بیش آمیخته با شوق و عشق ندارد. و اصولاً افسانه نشان نمی‌دهد که نیمای جوان، اندیشهٔ تصوف را راه‌حلی برای رستگاری بشناسد.

می‌گوید:

«آن که پشمینه پوشید دیری
نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشق زندگانی خود بود
بی خبر در لباس فسانه
خویشتن را فریبی همی داد[۲۳]»

او حتی حافظ را نیز به همین خاطر مورد انتقاد قرار می‌دهد. در حالی که خود حافظ یکی از منتقدان راستین طریقت منحط صوفیان گمراه بود و در دیوان او تقریباً غزلی نیست که در آن، نسبت به این گروه تعریضی نداشته باشد. به نظر می‌رسد که نیما در این شعر تلقی و ادراك درستی از عشق وشوق عرفا ـ البته عرفای واقعی و راستین ـ ندارد. اگر عشق آن باشد که عین القضاة در تعریف آن می‌گوید: «... عشق آتش است هرجا که باشد جز او رخت دیگری ننهد. هر جا که رسد سوزد و به رنگ خود گرداند[۲۴]»، بی تردید به یك خودآگاهی عمیق و در عین حال زیبا منتهی می‌شود. این عشقی که عرفا مطرح می‌کنند، تنها به سبب یك حاجت درونی آدمی است که خواستار رابطهٔ مستقیم با مبدأ وجود است. «رابطه‌ای که دوسری باشد و خدا و انسان را با رشتهٔ دو جانبه‌ای به هم بپیوندد. این رابطه در حقیقت ملجأیی است که تا انسان از محدودیت و تقیدهایی که شریعت متکلمان پدید آورد، برهد و در پناه آن جای بگیرد[۲۵]». رابطهٔ حافظ هم از این نوع است، با این توضیح که او نمایندهٔ برجسته‌ای از یکی از شاخه‌های عرفان عاشقانهٔ ایرانی است. یا به تعبیر درست‌تر محقق و مترجم ارجمند، آقای بهاءالدین خرمشاهی عرفان او پیوندی است بین «عرفان عاشقانهٔ ایرانی خراسانی به نمایندگی کسانی چون سنایی، عطار و مولانا از یك سو، و عرفان فلسفی و نظری شگرف ابن عربی و پیروان او، از سوی دیگر، به اضافهٔ احوال و تجارب شخصی و تك روانه و سنت ستیزانه وصوفی شکنانهٔ عرفان. بلکه جنبهٔ زیبایی شناختی و نیز فکری عرفان برای او بیشتر جاذبه دارد[۲۶]».

۵. نیما در مقدمه‌ای که با عنوان «ای شاعر جوان» بر افسانهٔ خویش نوشت و در روزنامه قرن بیستم میرزادهٔ عشقی برای نخستین بار چاپ شد، دو موضوع مهم را دربارهٔ افسانه خاطر نشان می‌سازد:

الف ـ نیما می‌گوید که یگانه مقصودش «آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است، به علاوه انتخاب یك رویّه مناسب‌تر برای مکالمه». او معتقدست که کسانی مانند «محتشم کاشانی» و دیگران، تا حدودی البته به این شیوه نزدیك شده‌اند. این گونه آزادی در زبان و مطلب را نیما برای یك موضوع دیگر در نظر می‌گیرد و آن جنبه و وجه نمایشی شعر است. از این رو که «به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت»، هم چنین می‌توان «اشخاص یك داستان را آزادانه به صحبت درآورد». نیما در نهایت نتیجه می‌گیرد که «این ساختمان این قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی و از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه... و هرچه بخواهی[۲۷]».

در هر حال افسانه دارای این جنبه ووجه فرعی است. اما خصایص کامل یك نمایشنامه و استفادهٔ کامل و تمام از عناصر آن ـ نشان دادن واضح شخصیتها، تسلسل و یك پارچگی داستانی و مفهومی نمایش و هم‌چنین به نظر یکی از منتقدان ایجاز و سرعت بیان نمایش ـ کاملاً بهره نگرفته است. در حقیقت می‌توان گفت که او «قصد نوشتن نمایشنامه‌ای به شعر و یا نثر آهنگین ندارد؛ بلکه تنها از امکانات آن به نفع شعر استفاده می‌کند، مثلاً تشبیب قدما در شعر نیما نوعی آرایش صحنه است با لحنی روایی و نه آهنگ کلام نمایشی»[۲۸]

ب ـ موضوع دیگری که نیما برآن تأکید و تکیه می‌کند، ارتباط شعرش با طبیعت و توصیف آن است و این که شاعر باید به گونه‌ای که کاملاً طبیعی رعایت معنی و طبیعت خاص هرچیز را بکند. می‌نویسد: «هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد»[۲۹].

۶. افسانه آغازگر فصل نوینی در شعر ایران بود، هرچند هنوز شکل و قالب آن قدمایی بود و وزن و قافیه در آن رعایت شده بود. این شعر مورد توجه شاعران متجدد زمان خود قرار گرفت و نیما به عنوان یك سنت شکن و راه‌گشا مطرح شد. البته ادبای سنتی مانند «وحید دستگردی» و دیگران پنهان و آشکار به ابراز مخالفت پرداختند. مهری که اینان بر شعر نیما می‌زدند «بی‌سوادی» بود، یعنی حربه‌ای که از آن زمان تاکنون از طرف برخی سنت‌گرایان همواره برعلیه شاعران نوگرا مورد استفاده قرار گرفته است. اما افسانه کم کم جای خود را باز کرد. نخست «میرزادهٔ عشقی» در «سه تابلوی مریم»[۳۰] و سپس «سید محمدحسین شهریار» در «دومرغ بهشتی»[۳۱] زیر تأثیر افسانه قرار گرفتند. در دهه ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ هم شاعرانی مانند «پرویز ناتل خانلری»، «گلچین گیلانی»، «فریدون توللی»، «محمد علی اسلامی ندوشن» و «نادر نادرپور» تحت جاذبهٔ افسانه به نیما روی آوردند. این گروه از شاعران که نوعی نوگرایی معتدل و محافظه‌کارانه در شعرشان به چشم می‌خورد، نیما را در شکل ساده، رمانتیك و خاص افسانه می‌پسندیدند، اما نیما بعدها کاملاً از این

شیوه و سلیقهٔ پیشین خوددور می‌شود همین امر هم سبب می‌شود تا شاعران فوق، اگر بعدها به شاعری ادامه دادند (گلچین گیلانی، توللی و نادرپور) شیوهٔ خود را در همان وجه افسانه ادامه دهند. البته مقصود شکل و ساختمان افسانه نیست، بلکه اشاره به فضای رمانتیك و دید حسی شاعر است.

۷. نیما افسانه را به یگانه استاد مشوق همهٔ دوران تحصیل و شاعری خود تقدیم کرده است: «نظام وفای کاشانی». نظام وفا در مدرسهٔ «سن لویی» استاد ادبیات نیما بود و در تشویق و پرورش شاگرد با استعداد خود، از هیچ چیز فروگذار نکرده بود. اهدا نامه زیبای نیما چنین است:

«به پیشگاه استاد نظام وفا تقدیم می‌کنم، هرچند که می‌دانم این منظومه هدیه ناچیزیست، اما او اهالی کوهستان را به سادگی و صداقتشان خواهد بخشید».[۳۲]

خاطرهٔ تابناك تشویق‌ها و هدایت‌های این شاعر همواره در ذهن نیما بوده است. در سال ۱۳۲۴ به «مبشری» نامی که برای چاپ و نشر افسانه بدو مراجعه کرده، می‌نویسد که حتماً اهدانامهٔ شعر را در اول شعر بیاورد و چاپ کند. سپس می‌افزاید:

«من وظیفه‌ام را با دست تهی نسبت به حقی که او به گردن من دارد، انجام می‌دهم. و تا زنده‌ام باید به یادداشته باشم [که] این مرد مردان، بالاتر از این که بگویم این شاعر گوشه گرفته، و آن قدر منزه و دارای حساسیت دردناك و خصایص شاعرانه کسی است که شعر را به دهن من گذاشت و مرا به این راه دلالت کرد. به من فهماند که باید آدم بود و درد کشید و درد را شناخت. آدم بی‌درد، مثل آدم بی‌جان است. انسان برای خوردن و پوشیدن و حرص زدن و به چاپلوسی‌های شرم‌آور افتادن نیست. موجودی که اسمش انسان است، استعداد دارد که به لذت‌های عالی دست بیندازد».[۳۳]

یادداشت‌ها:

۱ـ افسانه، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، کانون پرورش، ۱۳۵۷، ص ۲۰.

۲ـ ظاهراً نخستین کسی که این عنوان را به نیما داد، «محمدضیاء هشترودی» در منتخباتش بود.

۳ـ تعبیر از شعر «در خیابان‌های سرد شب»، برگزیده اشعار، فروغ فرخزاد، جیبی، ج ۲، ۱۳۵۲، ص ۱۲۴.

۴ـ تعبیر از شعر «حلاج»، در کوچه باغ‌های نیشابور، محمد رضا شفیعی کدکنی (م. سرشك)، توس، ج ۷، ۱۳۵۷، ص ۴۹.

۵ـ قصه رنگ پریده نخستین بار با مشخصات زیر به طبع رسیده است:

قصه رنگ پریده، نیما نوری ـ یوش، حمل ۱۳۰۰، مطبعهٔ سعادت، ۲۹ ص.

۶ـ فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ، نیما یوشیج، دنیا، ج ۲، ۱۳۵۵، ص ۱۵

۷ـ فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ، ص ۲۱.

۸ـ فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ، ص ۲۴. گمان می‌رود که «سرور انداختن» اشتباهی چاپی باشد و با توجه به بیت زیر از رودکی شاید «سرودانداختن» صحیح باشد:

«رودکی چنگ برگرفت و نواخت

باده انداز، کاو سرود انداخت»

محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، سعید نفیسی، ابن سینا، ج ۲، ۱۳۴۱، ص ۴۹۳.

۹ـ درباره این نخستین شعر نیما و جوانب مختلف ارزش‌ها و ضعفهای آن، با ذکر نمونه، اینجانب مقاله‌ای نوشته است که سال پیش، در موقع اقامت در شهر قزوین در هفته نامه محلی «ولایت» آن شهر (سال ۷، شمارهٔ ۲۰، ۴ مردادماه ۱۳۷۰) طبع شده است.

۱۰ـ مجموعه آثار، نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، دفتر اول: شعر، نشر ناشر، ۱۳۶۴، ص ۳۶

۱۱ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۱۳.

۱۲ـ افسانه، ص ۱۸.

۱۳ـ بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، حسن هنرمندی، زوار، ۱۳۵۰، مقالهٔ ماخالسکی در بارهٔ نیما، ص ۳۰۱.

۱۴ـ شعر، زن و انقلاب، نزارقبانی، ترجمه عبدالحسین فرزاد، امیرکبیر، ۱۳۶۴، ص ۳۹.

۱۵ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۱۴.

۱۶ـ افسانه، ص ۲۳ ـ ۲۴.

۱۷ـ در چند جا شاعر از نقاطی در زادگاه و مناطق اطراف آن نام برده است: دریوش، نور، کجور و امل: کوه «توین»، جنگل «آلبو»، کوه «کیاجین»، ناحیه «ناتل»، کوه «سری‌ها»، دهکده «ورازون»، جلگه «بیشل».

۱۸ـ ظاهراً نیما با سه زبان عربی، فرانسوی و روسی آشنایی کامل و خوبی داشت. می‌توان ر. ك: چهارچهره (خاطرات و تفکراتی درباره نیما، هدایت، نوشین و بهروز)، انورخامه‌ای، کتاب سرا، ۱۳۶۸، ص ۲۴.

۱۹ـ ر. ك: مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، زمان، ج ۶، ۱۳۵۷، ص ۸۷ ـ ۹۱.

۲۰ـ بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، حسن هنرمندی، ص ۲۸۹.

۲۱ـ درباره مکتب پارناس ر. ك: مکتب‌های ادبی، رضا سید حسینی، ص ۲۷۹ ـ ۲۹۰.

۲۲ـ بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، حسن هنرمندی، مقالهٔ ماخالسکی درباره نیما، ص ۳۰۱.

۲۳ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۵۸.

۲۴ـ تمهیدات، عین القضاة همدانی، با مقدمه و تصحیح و تحشیه عفیف عُسیران، دانشگاه تهران، ج ۲، ۱۳۴۱، ص ۹۶.

۲۵ـ ارزش میراث صوفیه، عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، ج ۶، ۱۳۶۹، ص ۳۰.

۲۶ـ نقد مؤلف: گفت وگو با بهاءالدین خرمشاهی، کیهان فرهنگی، سال ۵ ـ شماره ۶، شهریورماه ۱۳۶۷، ص ۱۲.

۲۷ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۴ و ۵.

۲۸ـ اشاره‌ای کوتاه به ویژگی‌ها و ظرفیت‌های نمایشی شعر نیما (در مقایسهٔ افسانه و مرغ امین)، علی باباچاهی، ویژه هنر و ادبیات کادح، رشت، شماره ۲، تیرماه ۱۳۶۷، ص ۶.

۲۹ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۵.

۳۰ـ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، محمدرضا شفیعی کدکنی، توس، ۱۳۵۹، ص ۱۱۷.

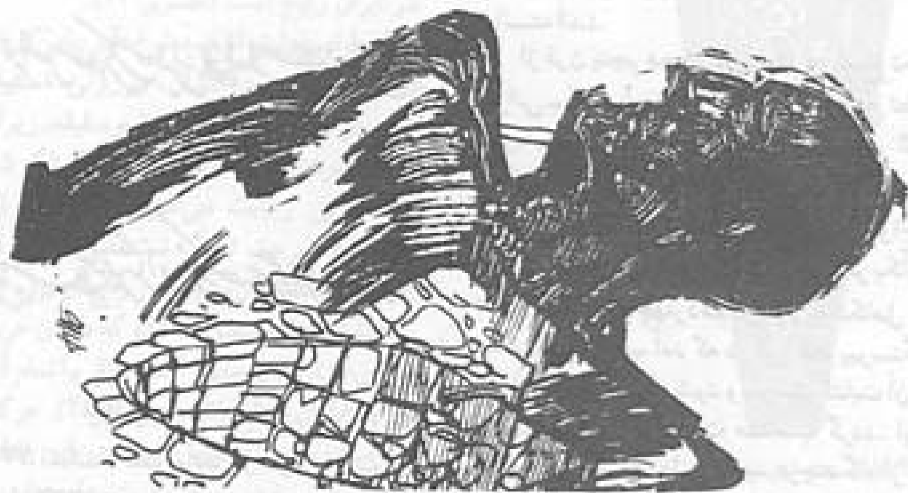
۳۱ـ در باره نیما و شهریار، ر. ك:

دو مرغ بهشتی، حسین پورزنجانی، کیهان فرهنگی، سال ۳ـ شماره ۱۲، اسفندماه ۱۳۶۵، ص ۲۹ـ ۳۳.

۳۲ـ افسانه، نیما یوشیج، ص ۱۱.

۳۳ـ نامه‌ها از مجموعه آثار نیما یوشیج، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸، ص ۶۴۴ برای دیدن نامه‌ای مفصل از نیما به نظام وفا ر. ك: همان اثر، ص ۹۲ـ۹۵.

نظام وفا (۱۲۶۶ ـ ۱۳۴۳ هـ. ش) متولد بیدگل کاشان.



● از یادداشتهایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ

خط و خطّاطی

■ زنده یاد دکتر غلامحسین یوسفی

(۲)

خط تعلیق

از مقایسهٔ بین خطوط رایج در ایران (مانند کوفی شیوهٔ ایرانی، تعلیق، شکسته تعلیق و نستعلیق) با خطوط پهلوی و اوستایی و برخی شباهتهای محسوس بین آنها این نظر برای برخی محققان معاصر حاصل شده است که ایرانیان اگرچه خط تحریر معمولی خود را از خط عربی اقتباس کرده‌اند، تحت تأثیر خط ملی و باستانی خویش و سوابق ذهنی و ذوق و قریحهٔ قومی در شکل حروف و طرز نوشتن خط عربی تصرّفات و دگرگونیهایی لطیف و دلپذیر بوجود آوردند که جلوه‌گاه آن بخصوص خطوط تعلیق و نستعلیق و شکسته نستعلیق است (رك: جلال الدین همایی، ص ۵۳۲؛ دکتر مهدی بیانی، ایران شهر، ۷۶۵/۱؛ اطلس خط، ص ۳۹۴ـ۴۰۲). خط تعلیق از این لحاظ درخور دقّت است (آقای رکن الدین همایون فرخ در مقالات پیشین خط تعلیق را نیز صورت تحوّل یافته‌ای از خط «پیرآموز» دانسته‌اند).

از قرن پنجم هجری / یازدهم در نسخ تحریری شیوهٔ ایرانی ـ که پیش از این یاد شد ـ بتدریج تطوراتی بروز نمود و از اواسط قرن هفتم / سیزدهم بر اثر تکامل قلم ایرانی خطی بوجود آمد که مقتبس از آن و قلم توقیع و رقاع بود و به نام خط تعلیق کمال و رواج یافت. خط تعلیق در تحریر کتابها و دیوانهای شعر بکار می‌رفت و تا قرن هشتم / چهاردهم نیز رو به تکامل بود. نیاز به تندنویسی موجب آمد که در این خط پیوستگی حروف و کلمات مجاز شمرده شود و سرعت کتابت آن افزونی یابد و برای نوشتن مراسلات متناسب گردد. این مرحله را بهترست شکسته تعلیق نامید هرچند گاه از نظر سهولت و اختصار با مسامحه آن را تعلیق خوانده‌اند. این قلم

تصویر شمارهٔ ۳۷، شکسته تعلیق، خط مرتضی عبدالرسولی، (کلمات قصار، تهران، ۱۳۵۵ ش.، مقدمه).

تصویر شمارهٔ ۳۸، شکسته تعلیق از ایران، کتابخانهٔ طوبقا پوسرای (شماره ۲۱۳۸)

خاص منشیان و کاتبان دیوان بود که گاهی «ترسّل» نیز نامیده شده است. منتهی در دوره‌های اخیر گاهی خط تعلیق و صورت ساده‌تر آن را «ترسّل» خوانده‌اند.

شکسته تعلیق خطی است تو در تو و درهم پیچیده که از نظر سرعت در کتابت، بهم پیوستن حروف منفصل نیز در آن مرسوم است و گاه چندین کلمه را متصل به یکدیگر نوشته‌اند. حروف و کلمات آن از لحاظ درشتی و ریزی و فربهی و لاغری یکدست و یك نواخت نیست. از این رو هم آهنگی اجزاء در آن حالتی دیگر دارد و با ترتیب و تناسب ملحوظ در خطوط دیگر متفاوت است. در تحریر آن (جز در مواردی اندك) غلبه بر دورست. حرکات قلم نیز گرم و نرم است (تصویر ۳۷، ۳۸، ۳۹).

پس از رواج خط تعلیق عثمانیها و مصریها موافق ذوق و سلیقهٔ خویش در آن تصرّفاتی کردند و شیوهٔ خود را «دیوانی» (از باب انتساب به امور دیوان) نامیدند



تصویر شمارهٔ ۳۹، شکسته تعلیق، خط محمدعلی عطّار هروی، خطاط معاصر افغانستان (ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۴۱۶).

به دو صورت خَفی و جَلی که هنوز هم در ممالك عربی معمول است (تصویر ۴۰)

خط شکسته تعلیق تا اوائل قرن دهم / شانزدهم رونق داشت و مدّت چند قرن در دیوانهای حکّام و قضات و تحریر کتابها و منشآت دیوانی مرسوم بود و منشیان و خطّاطان به آن می نوشتند. از قرن دهم با رونق روزافزون نستعلیق و شکسته نستعلیق از رواج آن کاسته شد هر چند تا قرن سیزدهم / نوزدهم هنوز دوام داشت. خط تعلیق بخصوص از نظر آن که اساس و مقدّمهٔ پدید آمدن خطوط بسیار مهم و ایرانی نستعلیق و شکسته نستعلیق بوده است واجد اهمیت بسیار است. امروزه خطاطان ایرانی با تعلیق کمتر آشنایی دارند و بعضی از آنان ممکن است از نظر تنوع دوستی گاه به این خط بنویسند یا از آن تقلید کنند. استاد مرتضی عبدالرسولی در نوشتن کتیبه‌های آرامگاه عمر خیام در نیشابور تنوّعی بخرج داده و رباعیات خیام را در کاشیکاریهای آن‌جا، بر خلاف شیوهٔ کتیبه نویسی که غالباً به خط ثلث است، به شکسته تعلیق و در کمال زیبایی نوشته است (تصویر ۴۱). خواجه تاج‌الدین سلمانی اصفهانی (قرن نهم / پانزدهم) را واضع خط تعلیق یا شکسته تعلیق شمرده‌اند (یا لااقل به آن نظم و قاعده بخشیده) و مکمّل آن را خواجه عبدالحی منشی استرآبادی (قرن نهم) دانسته‌اند (از جمله: میرزا حبیب اصفهانی، ص ۲۵۱).



تصویر شمارهٔ ۴۰، تعلیق، دیوانی جلی (س ۱) خط هاشم محمد خطاط، دیوانی خفی (س ۲)، خط سید ابراهیم (مصور الخط، ص ۲۵۵؛ ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۴۲۹)



تصویر شمارهٔ ۴۱، شکسته تعلیق، خط مرتضی عبدالرسولی کتیبهٔ آرامگاه عمر خیّام، نیشابور

خط نستعلیق

حدود یك قرن بعد از انتشار و رواج تعلیق یعنی از نیمهٔ دوم قرن هشتم / چهاردهم بتدریج قلم دیگری به برکت ذوق و قریحهٔ ایرانیان پدید آمد که به نام نستعلیق معروف شده است. پیچیدگی و بی‌نظمی و دایره‌های ناقص تعلیق به سلیقهٔ ایرانی چندان مطبوع نمی نمود. از این رو از ترکیب خط نسخ ـ که خطّی منظم و معتدل و زیبا بود ـ با تعلیق، خط سومی بوجود آوردند (نسخ تعلیق = نستعلیق) که از کُندی نسخ و نقائص تعلیق بدور است. بعلاوه نظم واعتدال و متانت وافر و دایره‌هایی ظریف و موزون و به غایت دلپذیر دارد. در نمونه‌هایی از خط تعلیق که از قرن هفتم / سیزدهم بجا مانده نوعی گرایش تدریجی به نستعلیق مشهود است. بعلاوه از آغاز قرن هشتم / چهاردهم نسخ قدیم ایرانی ـ که خط تحریری آن دوره بوده و پیش از این یاد شد ـ بر اثر سرعت قلم اندك اندك به شیوهٔ تعلیق نزدیك شده و بعد به نستعلیق شباهت یافته است و هنوز نستعلیق تحریری وناقصی بوده است. این که غالباً از جمله سلطان علی مشهدی نوشته‌اند که میرعلی تبریزی (م. ۱۴۴۶ـ۴۷/۸۵۰) این خط را وضع کرده درست نمی نماید بلکه می توان گفت وی این خط را منضبط و منظم کرده و به آن هیأت خاصّی بخشیده است که همین کار نیز کمال اهمّیت را دارد.

در نگارش نستعلیق دو شیوه در ایران متداول شد: یکی آن که به شیوهٔ جعفر (میرزا جعفر تبریزی بایسنغری، قرن نهم / پانزدهم) و اظهر (اظهر تبریزی، قرن نهم / پانزدهم، شاگرد میرزا جعفر بایسنغری، دربار هرات) مشهور گشت و بعد به دست سلطان‌علی مشهدی رونق یافت و در خراسان رواج گرفت (= شیوهٔ شرقی یا خراسانی) و دیگری شیوهٔ عبدالرحمن خوارزمی و پسران او، عبدالرحیم و عبدالکریم، خوشنویسان دربار سلطان یعقوب آق قویونلو (قرن نهم / پانزدهم) که چون در مغرب و جنوب ایران رواج گرفته است به شیوهٔ غربی موسوم شده است.

در شیوهٔ غربی حروف و کلمات صورتی تند و تیز دارد. مدها صاف و بلندتر از معمول است. اندازهٔ دایره‌ها نیز بزرگتر است. بر روی هم آن اعتدال در اندازهٔ حروف و کلمات و نیز آن گونه هم آهنگی و گیرایی و گرمی و طراوت که در شیوهٔ شرقی یا خراسانی است در شیوهٔ غربی دیده نمی‌شود. به همین سبب شیوهٔ غربی چون کاملا مطبوع نمی نمود در ایران دیری نپایید. آثار آن را در نستعلیق خوشنویسان افغانستان و هند و پاکستان می‌توان دید (تصویر ۴۲). امّا شیوهٔ شرقی همان است که در طی چند قرن تکامل یافته و اینك در کمال زیبایی در ایران رایج است (تصویر ۴۳).

خط نستعلیق از همهٔ شرایط زیبایی برخوردار است، از آن جمله است: اعتدال، موزونی، استواری، تناسب، حسن ترکیب، هم آهنگی ذوق و سلیقه. زیرا همهٔ اصول و قواعد خوشنویسی ـ که پیش از این ذکر شده است ـ در آن بخوبی رعایت می‌شود. علاوه بر زیبایی منظر، سهولت و سرعت تحریر نستعلیق و نیز آسانی قرائت کلمات و سطور از موجبات رواج آن بوده است. بنابراین نستعلیق خطی است با قاعده که در آن حروف و کلمات دارای اندازه‌های معیّن است و تقریباً تمام آن دَور است و ⅙ یا ⅙ آن سطح (تصویر ۴۵/۴۴). حرکت دَوری آن از راست به چپ متمایل است. در این خط قلم آزادتر و آسان‌تر از نسخ در حرکت است. دایره‌ها در نستعلیق از

لحاظ برخي ريزه كاريها و ظرائف با هم تفاوتهايي دقيق دارند مثلاً دايره‌های سين، صاد، نون شبيه هم و دايره‌های حاء، عين، قاف نظير يكديگر و دايره‌های لام و ياء همانند بقلم مي آيد. اندازه گيري با نقطه با همان قلمي كه مي نويسند، حدّ و اندازهٔ حروف را مشخّص كرده است. آغاز بيشتر حروف و كلمات آن با نيش راست قلم نوشته مي شود، مانند: دندانهٔ سين، سر راء، منقار جيم، سر ياء معكوس، آغاز «ياء» و امثال آن و حال آن كه اين حروف در بعضي خطوط ديگر با تمام عرض قلم آغاز مي شود. برخلاف ثلث و برخي خطوط كه بواسطهٔ درشت اندامي حروف، سفيديها و فاصله هايي زياد بين حروف و كلمات پديد مي آيد كه آنها را بانقطه های بهن و حركات و علامات وتزئينات پر مي كنند خط نستعليق چندان گِرد و جمع و جور است كه گاه جاي نقطه ها نيز تنگ مي شود و از اين رو به حركات وتزيينات، جز در موارد ضرورت و رفع اشتباه، نيازي نيست. در خط نستعليق بواسطهٔ نزديكي و تجمّع حروف و كلمات مي توان مطالب بسيار را در چند سطر گنجاند و به جاي كمتري نيازمند است. در عين حال بجز در كتيبه‌نويسي و مرقع‌نويسي (مُرقَّع: دفتر و مجموعه‌اي از قطعات منتخب خطوط خوشنويسان) كلمات آن درهم و تو در تو بقلم نمي آيد. نستعليق در نظم و روشني وتعادل به نسخ مي ماند و در حركات قلمي و تندي حروف و كلمات به تعليق؛ امّا در زيبايي و لطافت از هر دو برتر است. نكتهٔ ديگر آن كه در نستعليق حروف وكلمات همانند كه سبب اشتباه شود وجود ندارد.

حروف خط نستعليق را ملهم اززيباييهاي طبيعت شمرده‌اند: حروف قائم را به درختان و گلها، دوائر را به فراز و نشيب چمن‌زار و چشمه سار و زير و بم اصوات، كشيدگيها (مَدّات) را به جلگه‌ها و دشتهاي سرسبز و خرم يا كششهاي صوت، و غلطاني حروف و كلمات را به اندامهاي حيوانات و پرندگان بخصوص انسان و دسته‌بندي جمله‌ها را به صفهاي پرندگان و دسته‌بندي گلها مانند كرده‌اند (ر ك: اطلس خط، ص ۲/۶۰۳ح). شايد وجه مشابهت آن با حالات اندامهاي انسان ـ كه از ديرزمان در فرهنگ بشري مظهر كمال زيبايي بوده است ـ محتمل‌تر باشد چنان كه تشبيه برخي اعضاي معشوق و آدمي به حروف كه در اشعار فارسي فراوان است گويا از همين بابت است.

متانت، ظرافت، اعتدال در فربهي و نازكي حروف و باز و بستگي و كوتاهي و بلندي، زيبايي شكل حروف و مركّبات، قوس ودايره‌هاي چشم نواز، كشيدگيهاي معتدل، نظم و ترتيب دلپذير، قرينه سازي موزون، لطف مجاورت حروف و كلمات در كنار يكديگر و خلاصه جمع آمدن همهٔ محسّنات در خط نستعليق آن را مانند شعري دلكش و قطعه‌اي موسيقي به اوج زيبايي رسانده و از حدّ اعلاي سرزندگي وشادابي برخوردار ساخته است چندان كه گويي حروف و كلمات در حال رقصي



تصوير شمارهٔ ۲۲، نستعليق شيوهٔ شرقي، خط ظهيرالدين اظهر تبريزي، قرن نهم هجري، لنينگراد (Kostygova, p. 21)



تصوير شمارهٔ ۲۳، نستعليق شيوهٔ غربي، خط عبدالكريم خوارزمي، قرن نهم هجري، لنينگراد (Kostygova, p. 22)

تصوير شمارهٔ ۲۴، نستعليق: اصول، حركات، گردشها و اندازهٔ حروف (ح. فضائلي، ص ۱۶۹).

لطیف و موزون در حرکت و خرامیدند، دست در دست یکدیگر و گاه دست در آغوش هم.

خوشنویسان با ذوق با نوشتن اشعار شیوا و جمله‌های پرمغز و زیبا به خط نستعلیق و توام گرداندن نوشته‌های خود با تذهیب و نقاشی از پیوند چند هنر نمونه‌های کاملی از زیبایی بوجود آورده‌اند که در بسیاری از نسخه‌های خطی و مرقعات دیده می‌شود.

از آغاز قرن نهم / پانزدهم با وجود تداول دیگر خطوط اسلامی اکثر کتابت ایرانیان به خط نستعلیق بوده است. این خط بواسطهٔ مزایای مذکور بزودی در سراسر ایران رواج گرفت و نیز به هند و ترکیه عثمانی و مصر و دیگر بلاد اسلامی نفوذ کرد اما خطاطان هیچ یك از آن کشورها نتوانستند آن را به زیبایی خوشنویسان ایرانی بنویسند.

رواج و رونق نستعلیق در ایران بخصوص در نیمهٔ اول عصر صفویان بود. خط نستعلیق در طی روزگاران بتوسط هنرمندانی مانند سلطان علی مشهدی (م.۱۵۲۰/۹۲۶) و دیگران جلا و جلوهٔ فراوان یافت (تصویر ۴۶) تا به دست میرعماد حسنی سیفی (مقتول ۱۶۱۵/۱۰۲۴) و میرزامحمدرضا کلهر (۱۲۴۵/۳۰ـ ۱۸۲۹ ـ ۹۳/۱۳۱۰ ـ ۱۸۹۲) به اوج کمال رسید (تصویر ۴۷). ناامنیها و جنگها در قرن دوازدهم / هجدهم از رونق اکثر هنرها از جمله خوشنویسی کاست. اما در نیمه دوم قرن سیزدهم / نوزدهم باردیگر به خط و خط نستعلیق توجه شد و استادانی هنرمند آثار با ارزش بوجود آوردند. در قرن چهاردهم /بیستم از رواج خوشنویسی کاسته شد. اما در سی چهل سال اخیر تا امروز اقبال به خطاطی بخصوص به خط نستعلیق روزافزون بوده است و خوشنویسانی توانا در این زمینه ظهور کرده‌اند و نیز درحال حاضر تعداد هنرآموزان خط بخصوص در انجمن خوشنویسان ایران و شعبه‌های آن در شهرهای کشور بسیار است و علاقه به خوشنویسی فراوان است.

اصول خط نستعلیق امروزه همان است که میرعماد ملحوظ می‌داشته است، البته استادان قرون سیزدهم و چهاردهم با برخی ریزه کاریها به زیبایی و ظرافت آن افزوده‌اند که اینك آن تجربه‌ها و جلوه‌های ذوق و قریحه سرمشق معاصران است.

تصویر شمارهٔ ۴۵، نستعلیق، اندازهٔ حروف، امیرالکتاب عبدالحمید ملك الکلامی «شرقیه» (طرز نوشتن، تهران ۱۳۱۸)

خط شکسته نستعلیق، شکسته

کثرت کاربرد نستعلیق و نیاز به تندنویسی ایجاب کرد که صورت خفیف آن نیز بتدریج بوجود آید. از این رو از اوائل قرن یازدهم / هفدهم و اواخر دورهٔ صفویه خط شکسته نستعلیق پیدا شد که نخست چندان تفاوتی با نستعلیق نداشت فقط برخی حروفش براثر سرعت قلم شکسته و خردتر نوشته می‌شد و بعضی جاها حروف و کلمات منفصل بصورت متصل درمی‌آمد. در نوشته‌های این مرحله تاثیر شکسته تعلیق را می‌توان دید، یعنی آنچه حالت شکسته‌ای از نستعلیق داشت به دست تعلیق نویسان حالاتی از تعلیق را نیز پیدا کرد و حاصل این آمیختگی عنوان مستقل «شکسته» را یافت که چون روشن‌تر از خط تعلیق بود کم کم در نوشتن نامه‌ها و احکام جای تعلیق را گرفت و بعدها در کتاب نویسی و قطعات و مرقعات هم از آن استفاده شد.



تصویر شمارهٔ ۴۷، نستعلیق، خط میرعماد حسنی سیفی (مقتول ۱۰۲۴ هـ.ق.)، کتابخانهٔ ملی تهران



تصویر شمارهٔ ۴۶، نستعلیق، «شرقیه»، سلطان علی مشهدی (م. ۹۲۶)، (ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۴۶۸).

رگه‌هایی از سوابق وجوه خط شکسته را در تفننات ثلث نویسان، مفردات تزیینی قلمهای ریحان و محقق و در برخی شیوه‌های خط آرایی نستعلیقهای ترسلی دوران تیموری ـ صفوی سراغ کرده‌اند و بعضی از عناصر ترکیبی آن را در قلمهای مختلف خط دیوانی عثمانی (مظفر بختیار، ص ۸۶ به نقل از: Mahmud Yazir, pp. 129-55)

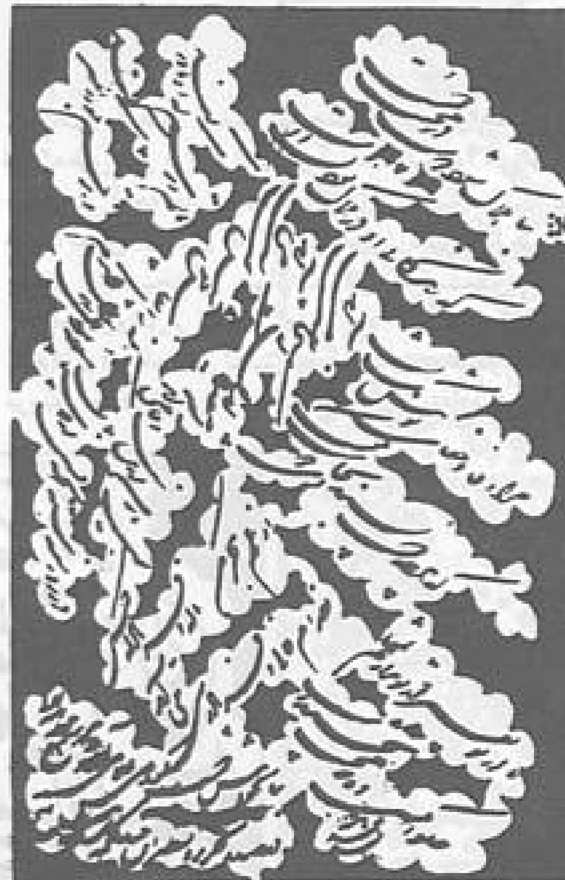
در خط شکسته دو طرز عمده محسوس بوده است: ساده و روشن، پیچیده و درهم ـ که دومی را «خط ترسل» نیز خوانده‌اند. شکسته در مراحل نخستین، مثلا در نوشته‌های مرتضی قلی خان شاملو (م ۱۱۰۰/۸۹ـ ۱۶۸۸) یکدست نیست و آمیزه‌ای از تعلیق و نستعلیق و شکسته است و برخی ترکیبات در آن دیده می‌شود که بعد ترک شده است (تصویر ۴۸). مرتضی قلی خان شاملو و محمد شفیع هروی حسینی معروف به شفیعا (م.۱۰۸۱/۷۱ـ۱۶۷۰) خط شکسته را بصورتی زیبا می‌نوشته‌اند و از پیشقدمان شکسته نویسی‌اند. اما کمال جلوه و زیبایی شکسته با قلم هنرمند درویش عبدالمجید طالقانی (م.۱۱۸۵/۱۷۷۱) تحقق یافت که به این خط صورت خاص و معین بخشید. شاگردان و پیروان او و خوشنویسان دیگری که در این زمینه پیدا شدند موجب انتشار و رونق این خط شدند و نیز شیوهٔ او را ترویج کردند که هنوز نافذ است. در شکسته نویسی درویش تا حدودی پیچیدگی وجود دارد و در نتیجه خواندنش کمی دشوار می‌نماید اما قدرت قلم و حسن ترکیب و شیرین کاریهای او این حالت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (تصویر ۴۹).

چون احکام و نامه‌ها و بسیاری مطالب دیگر را به خط شکسته می‌نوشتند تفنن منشیان بر پیچیدگیهای خط شکسته می‌افزود. از این رو نیاز به ساده گردانیدن آن احساس شد. به این منظور تجربه‌هایی آغاز گشت و چند شیوه پدید آمد که مشهورترین آنها شیوهٔ شکسته تحریر قائم مقام (ابوالقاسم، م. ۱۲۵۱/۳۶ـ۱۸۳۵)، حسنعلی خان امیرنظام گروسی (۱۲۳۶ ـ م. ۱۳۱۷/۱۹۰۰ ـ ۱۸۹۹ ـ ۱۸۲۰) و امین الدوله (میرزاعلی خان، ۱۲۶۰ـ م. ۱۳۲۲/۰۵ ـ ۱۹۰۴ ـ ۱۸۴۴) بود. قائم مقام که در ساده کردن نثر فارسی عصر خویش نیز موثر بود با نزدیك گرداندن اصول خط شکسته به نستعلیق بر سادگی و رواج آن افزود (تصویر ۵۰). امیرنظام گروسی نیز در همین راه گام برداشته است با توجه خاص به لطافت و نازکی در خط شکسته. اما شیوهٔ امین الدوله چون برشکستگی شکسته افزود با وجود زیبایی فراموش شد. خط تحریر در حقیقت از فروع خط شکسته و صورت ساده شدهٔ آن است برای آسانی و سرعت نوشتن و خواندن در امور دیوانی. خط شکسته نسبت به خط تحریر هنرمندانه‌تر است.

شکسته از لحاظ سرعت در نوشتن در درجهٔ اول خطوط است. بعلاوه خطی است ظریف، زیبا و تمام دور با اندکی سطح. حرکت دست و قلم در آن آزادتر از نستعلیق است. نوشتن حرکات حروف (جز بضرورت) در آن معمول نیست. خطوط قائم آن کوتاه‌تراست و دوائر سین و صاد و قاف و نون علاوه بر صورت مدور به شکل محدود نیز نوشته می‌شود. لام و نون و یاء را به سه شکل می‌نویسند. دایره‌های حاء و عین کمی بازتر از نستعلیق است. سرکشها بلندتر از نستعلیق است و به جای خود کاملا نمی‌پیوندد. کشیدگیها در آن بیش از نستعلیق مرسوم است (تصویر ۵۱). گاه برخی حروف منفصل را متصل می‌نویسند.



تصویر شمارهٔ ۴۸، شکسته نستعلیق، خط مرتضی قلی خان شاملو، مورخ ۱۰۵۹ هـ.ق. و ۱۰۷۸ هـ.ق. (ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۶۰۹)



تصویر شمارهٔ ۴۹، شکسته نستعلیق، خط درویش عبدالمجید طالقانی (غزلی چند از حافظ به خط خوشنویسان مشهور، نشریهٔ انجمن دوستداران کتاب، تهران، ۱۳۳۸ ش.)

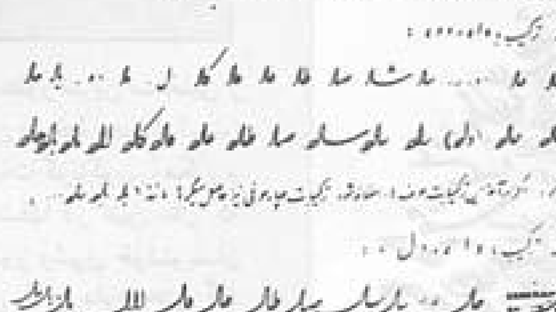
تصویر شمارهٔ ۵۰، شکسته نستعلیق تحریری، خط ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، م. ۱۲۵۱ هـ.ق. (راهجیری، ص ۴۲).

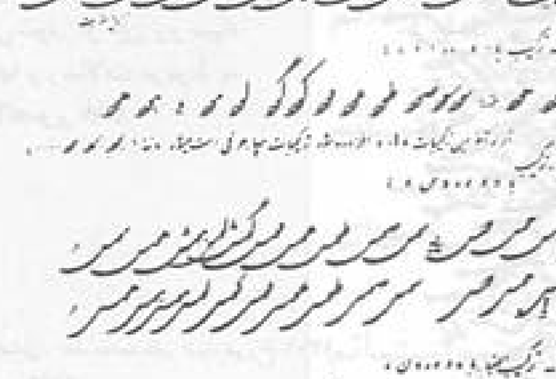
تصویر شمارهٔ ۵۱، شکسته نستعلیق، الفبا، مفردات، اندازهٔ حروف با نقطه و پاره خطها (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۹۲)

در شکسته به پیروی از نستعلیق ـ که سادگی و روشنی و خوانا بودن مطلوب است ـ پیوستگی زیاد، درهم‌پایی نقطه نوشتن وبقلم آوردن شکلهای همانند برای موارد متفاوت نقص بشمار می‌آید. اشکال موزون حروف و کلمات و هم‌آهنگی و گرمی و نرمی و تموّجی که در حرکات و فراز و نشیب حروف آنها مشهود است و نیز حسن ترکیب آنها باهم (تصویر ۵۲، ۵۳، ۵۴) و زیبایی منظر آنها در کنار یکدیگر جلوه و جمال خاصّی به این خط بخشیده است. حرکت موزون و چالاکی قلم در



تصویر شمارهٔ ۵۲، شکسته نستعلیق، ترکیبات دوحرفی (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۹۳ ـ ۱۹۵).



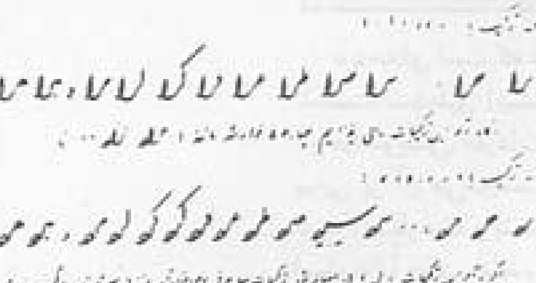


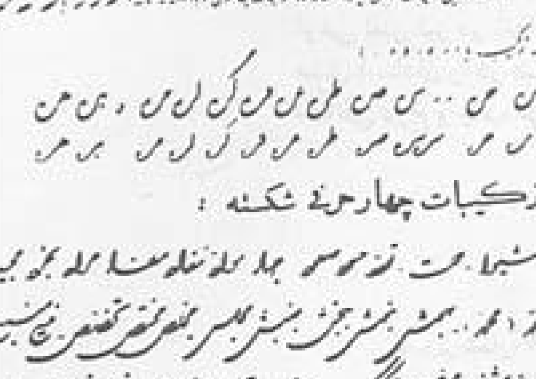


تصویر شمارهٔ ۵۳، شکسته نستعلیق، ترکیبات سه حرفی (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۹۶).

شکسته، حروف و کلمات درشت و ریز پدید می‌اورد که ایجاد هم‌آهنگی بین آنها خود از مظاهر لطیف هنر خوشنویسان زبردست است. حاصل آن که شکسته، با سرعت و ابتکار و بدیهه‌نویسی خاص خود، سومین نمودار تجلّی ذوق و قریحهٔ هنری ایرانیان در خط و خوشنویسی است که به کمال زیبایی رسیده است.

خط شکسته بصورتی ناپخته و بی‌قاعده در ادارات، مؤسسات، دفترخانه‌ها، نامه‌نگاریها و مقاله‌نویسیها بکار می‌رود و حدود کاربرد آن در ایران بسیار زیاد است. این خط که در آغاز قرن چهاردهم/ بیستم مانند







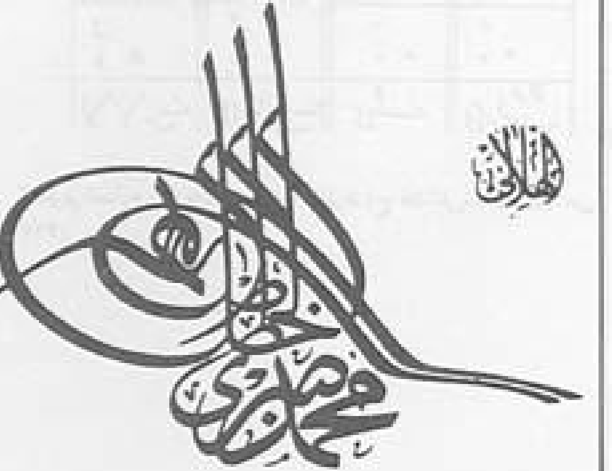
تصویر شمارهٔ ۵۴، شکسته نستعلیق، ترکیبات سه حرفی و چهار حرفی (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۹۷).

دیگر خطوط از رونق افتاده بود امروز باز مورد توجه خوشنویسان واقع شده است.

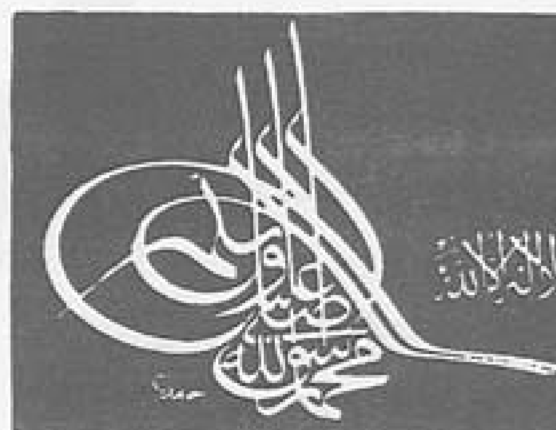
خط شکسته را در دیگرِ ممالک اسلامی، ازجمله در افغانستان، گاه از باب تفنّن، امّا نه با شیوهٔ صحیح، نوشته‌اند. در افغانستان صورت سادهٔ آن را «شکسته‌آمیز» و صورت پیچیدهٔ آن را «شکسته» خوانده‌اند. امروز در کشورهای عربی برای یادداشتها و نوشته‌های فوری و نامه‌ها خطی را بکار می‌برند که نخست از ترکیهٔ عثمانی نشأت کرده است و خط «رُقعه» نامیده می‌شود و بمنزلهٔ خط شکسته‌ای است از نسخ.

طُغـرا

در قدیم به خطی منحنی و پیچیده و متوازی که بر سر فرمانهای پادشاهان می‌نوشته‌اند و نام و لقب پادشاه وقت را دربر داشته طغرا می‌گفته‌اند. در دیوان پادشاهان طغرای سلطانی بجای مُهر متداول بوده است و طغرا را بر سرِ نامه‌ها و فرمانهای ایشان رسم می‌کرده‌اند و بمنزلهٔ امضای فرمان بشمار می‌آمده است. از سابقه و رسم طغرا در ایران تا زمان سلجوقیان یاد می‌شود (رک: نظامی گنجه‌ای، مخزن‌الاسرار، تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، تهران، ۱۳۶۳ش. / ۱۹۸۴، ص۱۰۸؛ خاقانی، دیوان، تصحیح دکتر ضیاءالدین سجّادی، تهران، ۱۳۳۸ش. / ۱۹۵۹، ص۱۱). طغرا که نخست بر صدر احکام فرمانروایان و نیز بر مسکوکات و مُهر و عقیق قرار داشته بتدریج تا امروز موارد استعمال دیگر نیز یافته است. بدیهی است برای طغرا نخست شکل خاص و معیّن قائل نبوده‌اند اما بعدها خطّاطان عثمانی آن را بصورت خاصّی درآورده‌اند که با آنچه بر فرمانهای پادشاهان صفوی و نادرشاه افشار دیده می‌شود متفاوت است. طغرا را غالباً به خط ثلث و رِقاع یا دیوانی نقش می‌کنند و ازجملهٔ خطوط تفنّنی است که در ممالک اسلامی ازجمله: مصر، سوریه، لبنان، عراق، ایران و افغانستان به آن می‌پردازند. طغرا در ترکیه پس از تغییر خط عربی به خط جدید رواج پیشین را ندارد. به یک اعتبار هر عنوان و سرلوحه‌ای را که حالت نقّاشی و تزیین داشته به خط کوفی و ثلث و نسخ و نستعلیق و شکسته و دیوانی باشد طغرا یا شبه‌طغرا می‌توان نامید (تصویر ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۳۱).



تصویر شمارهٔ ۵۶، طغرا، خط محمد صبری هلالی عراقی، ۱۳۶۰ (مصوّرالخط، ص ۲۶۲).



تصویر شمارهٔ ۵۵، طغرا، خط حامد آمدی خطّاط معاصر ترک (مصوّرالخط، ص ۲۶۳).



تصویر شمارهٔ ۵۷، طغرا، خط مرتضی عبدالرّسولی، مورخ ۱۳۶۷ش.، متعلق به نویسندهٔ مقاله.



تصویر شمارهٔ ۵۸، سیاه مشق، خط محمدخان صبا، مورخ ۱۳۰۱.
(ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۶۶۹).

سیاه مشق

صفحه‌ای است که خطّاط بمنظور تمرین نستعلیق و شکسته نستعلیق (بیشتر در این دو خط معمول است) در خوشنویسی، مفردات و ترکیبات گوناگون را مکرّر و پیاپی بر آن می‌نویسد. سیاه‌مشقها در عین حال که نمودار ممارست و پشتکار و شور وشوق خوشنویسان است غالباً حالتی دلپذیر و لطفی خاص دارد، حتی گاه نوعی تفنن نیز در آنها دیده می‌شود. از این رو سیاه مشق استادان را در ضمن کتابها و رسالات مربوط به خطّاطی درج و چاپ می‌کنند. (تصویر ۵۸).

	کوفی	محقق ریحان	ثلث	توقیع	رقاع
۱	ا	ا	ا	ا	ا
۲	ب	ب	ب	ب	ب
۳	ح	ح	ح	ح	ح
۴	د	د	د	د	د
۵	ر	ر	ر	ر	ر
۶	س	س	س	س	س
۷	ص	ص	ص	ص	ص
۸	ط	ط	ط	ط	ط
۹	ع	ع	ع	ع	ع
۱۰	ف	ف	ف	ف	ف
۱۱	ق	ق	ق	ق	ق
۱۲	ک	ک	ک	ک	ک
۱۳	ل	ل	ل	ل	ل
۱۴	م	م	م	م	م
۱۵	ن	ن	ن	ن	ن
۱۶	و ه	و ه	و ه	و ه	و ه
۱۷	لا ی	لا ی	لا ی	لا ی	لا ی

تصویر شمارهٔ ۵۹، جدول مقایسهٔ خطوط، (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۳۱۲).

مقایسهٔ خطوط

برای شناخت تفاوت شکل و اندازهٔ حروف در خطوط مختلف باید به نکات زیر توجّه کرد:

۱ـ اندازهٔ الف برحسب نقطه در هر خط، زیرا شکل و اندازهٔ دیگر حروف را باتوجّه به تعداد نقطهٔ الف می‌سنجند.

۲ـ شکلهای خاص هریك از حروف درحال انفراد و ترکیب و حالات اتّصال و انفصال.

۳ـ توجه به یکدستی و یك‌نواختی حروف یا مخلوط بودن آنها و نیز حدود روشنی و ظرافت و زیبایی آنها.

۴ـ انبساط و انقباض، سطح ودَور، باز و بسته بودن حلقه‌ها، طرّه (سَرَك) داشتن یا نداشتن حروف.

۵ـ مدّها (کشیدگیها)، مدّ کامل ـ که گاه طول آن سه برابر الف است و مدّهای کوتاه.

۶ـ حرکات تند یا کند قلم.

۷ـ کاربُرد خاص هریك از خطوط (رك: تعلیم خط ۲۸۶ ـ ۳۱۳) (تصویر ۵۹، ۶۰، قطعهٔ جامع: ۶۱).

هو

تصویر شمارهٔ ۶۱، قطعهٔ جامع، حاوی هفت نوع خط، نوشتهٔ مرتضی عبدالرسولی، مورخ ۱۳۶۷ش.

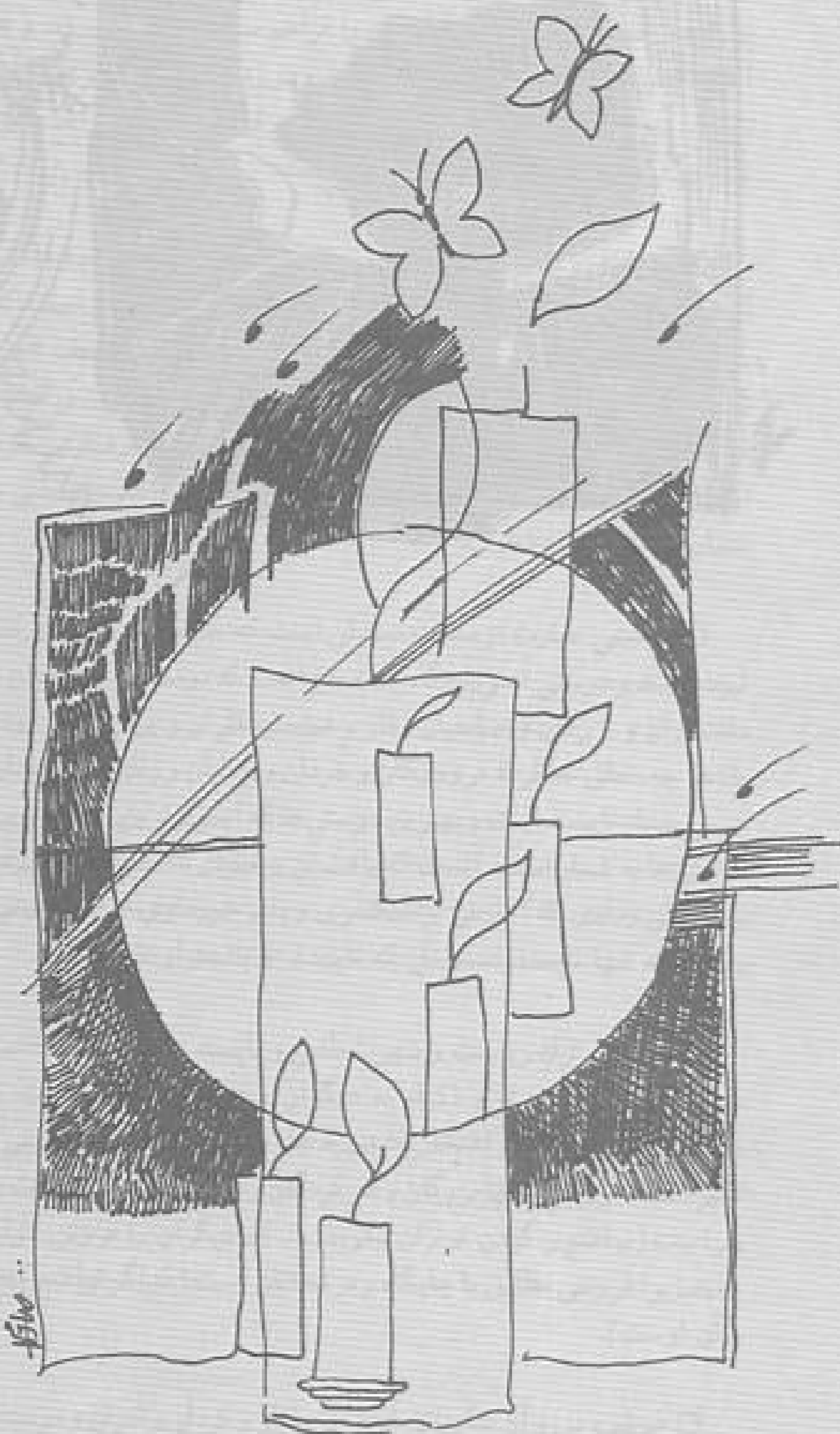
	نسخ	تعلیق	نستعلیق	شکسته
۱	ا	ا	ا	ا
۲	ب	ب	ب	ب
۳	ح	ح	ح	ح
۴	د	د	د	د
۵	ر	ر	ر	ر
۶	س	س	س	س
۷	ص	ص	ص	ص
۸	ط	ط	ط	ط
۹	ع	ع	ع	ع
۱۰	ف	ف	ف	ف
۱۱	ق	ق	ق	ق
۱۲	ک	ک	ک	ک
۱۳	ل	ل	ل	ل
۱۴	م	م	م	م
۱۵	ن	ن	ن	ن
۱۶	و	و	و	و
۱۷	ه	ه	ه	ه
۱۸	لا ی	لا ی	لا ی	لا ی

تصویر شمارهٔ ۶۰، جدول مقایسهٔ خطوط (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۳۱۳).

● غزلی از: دکتر عبدالکریم سروش

در نگارستان معنا...

خستهٔ خاکم و گر بر آسمانِ آرمانم
تخته بندِ غفلتم ور خود به معنی رازدانم
هین قفس بر گیر تا این یك نَفَس باقی ست ما را
این یقین سینه سوزم بس، که در حبسِ گمانم
بر منار آشنایی ها نمیسوزد چراغی
آتش اندر تیرگی افتد که آتش زد به جانم
در نگارستان معنا صد عبارت می نگارم
کز شبستان نگاهت یك اشارت واستانم
خاك ما را خُرّم از لبخند باران خیز خود کن
بین که خاری خسته جان از خنجر خشمِ خزانم
غنچه را نازم طراوت می تراود از ضمیرش
کاش با تو بودمی تا در ضمیر غنچگانم
نور نابت نوش بادا ای دهان سبز بستان
من چه بی برگم که عمری در تمنای دهانم
از نگاه شور دیوان تلخم ای شیرین و زین پس
جان خود را در پناه چشم هایت می نشانم
ای صفای صبح صادق کی به شیرینی برآری
زین شب تلخ ملالت های تاریك و نهانم؟
نازنینا هِل که بر نامت نماز آریم اکنون
شکر نعمت را که فردا در سرایت میهمانم
خامشم کان شمع خاموشان صبوری می پسندد
ای سکوت خلوت کرّوبیان چونت بخوانم؟







تهذیب الاخلاق

● یحیی بن عدیّ الیعقوبی

«تهذیب الاخلاق یکی از کهن‌ترین متن‌های عربی در علم اخلاق است. این رساله مشتمل است بر «اصول و فروع اخلاقی و تدابیر علمی و عملی، که رعایت آنها در ایام حیات آدمی برای خوشبخت بودن و خوشبخت زیستن ضروری شناخته شده، علاوه برآن که نویسنده بر نکات مربوط به اصول کلی سیاست و قوانین کشورداری، جای به جای و به تناسب مقام با مقال انگشت تاکید نهاده و انصاف را که در غایت ایجاز به اصول اساسی لازمه زندگانی این جهانی اشاراتی بلیغ نموده است».

نویسنده این رساله ابوزکریّا یحیی بن عدیّ بن حمیدبن زکریای منطقی نام دارد و از شاگردان ابونصر فارابی دانشمند بزرگ ایرانی است. او درسال ۲۸۰هـ. ق در «تکریت» عراق زاده شد و در سن هشتاد و یك سالگی (۳۶۴هـ. ق) در بغداد بدرود حیات گفت. ابوزکریّای منطقی از جمله نصرانیان یعقوبی النحله بود و آثار بسیاری را از زبان سریانی به عربی برگردانده است.

آقای دکتر «سیدمحمد دامادی» ـ مصحح و گزارنده کتاب ـ ابتدا با استفاده ازمراجع، منابع و مآخذ بسیار، که نام و نشان آنها در یادداشتهای پایان این بخش آمده، درباره مولف و کتاب او به تفصیل سخن گفته‌اند و روش خود را در تصحیح و ترجمه این اثر برشمرده‌اند. ایشان، هم‌چنین صفحاتی را به آراء و عقاید گونه گون پیرامون علم اخلاق اختصاص داده‌اند.

تهذیب الاخلاق متنی است مختصر و فشرده. متن تازی این رساله از مجموعه‌ای با نام «رسائل البلغا» به انتخاب «محمد کردعلی» برگزیده شده که درسال ۱۳۷۴هـ. ق/۱۹۵۴م در قاهره برای چهارمین بار به طبع رسیده است. آن گونه که استاد «کردعلی» نوشته‌اند «اساس این متن بر نسخه خطی مورخ به سال ۱۰۴۶هـ. ق نهاده شده است که در «کتابخانه فرهنگستان علوم (عربی)» موجود است و به جاحظ (۱۶۰ـ۲۵۵هـ. ق) نسبت داده‌اند و محیی الدین ابن عربی (۵۶۰ـ۶۳۸هـ. ق) در برخی از آثار خویش به انتحال از آن پرداخته است ولی احتمال اقرب به یقین آنست که رساله حاضر از آنِ یحیی بن عدی باشد. هرچند در متن کتاب هیچ اشارتی بدان نرفته است». آقای دکتر «دامادی» متن بدون اعراب و

حرکات و علامات نسخه مزبور را به صورت «معرّف و مشکول و به گونه‌ای تازه و دارای مزایای فنی» درآورده‌اند و جای جای نیز غلط‌های چاپی و سهو و زلّت‌های نسخه **رسائل البلغا** را با رمزک (= کردعلی) اصلاح نموده‌اند. ترجمه ایشان به پارسی، برگردانی است زیبا، رسا و مایه‌ور از ادب کهن فارسی. ایشان کوشش داشته‌اند تا ترجمه‌ای سلیس و روان، اما وفادار به متن عرضه دارند و در این کوشش، به نظر این ناتوان کاملا موفق بوده‌اند.

□□□

○ **اخلاق**، حالتی از احوال نفس است که آدمی کارهای خویش را بدان ـ بدون اندیشه و اختیار ـ انجام می‌دهد. اخلاق، گاه در برخی از افراد، فطری و غریزی است و در بعضی دیگر در سایه تمرین‌ها و جد و جهدها حاصل می‌گردد. برای مثال بخشندگی در بسیاری ازمردم ـ بدون تکلف ـ وجود دارد و یا دیگر صفات پسندیده چون شجاعت و بردباری و پاکدامنی و دادگری و جز آن‌ها.

در بسیاری از آدمیان این سجایا ملکه شده است ولی در برخی دیگر با ورزشهای نفسانی حاصل می‌شود و پاره‌یی از کسانی که با ریاضت به کسب اخلاق پرداخته‌اند، بر عادت خویش پایدارند و به رفتار خویش ادامه می‌دهند.

○ از آنجا که بر سرشت آدمی، شر (بدی) چیره است، اکثر مردمان دارای سیرت نکوهیده و اخلاق ناپسندیده‌اند و چون آدمی به طبیعت خود واگذار شده و نیروی اندیشه و دریافت (= تمییز) متمایز است [به نطق آدمی برتر است از دواب ـ سعدی]، و چون این نیروها را به کار نگرفت، شهوات بر وی فرمانروا بوده، در عادات بهائم، انباز است شهوات بر وی غالب و آزرم از وی غایب شده، خشم، او را بی‌آرام ساخته و آرامش خاطر از وجودش رخت بربسته، آزمندی و افزون‌خواهی، ملکه او می‌گردد و شَرَهْ او را رها نمی‌کند.

○ و **شهوت‌پرست**، نادانی بی‌آزرم و پرده در است. از اهل فضل گریزان و به خلوت مایل است، از شرکت در مجالس شادمانی پرهیز دارد و اهل علم را دشمن می‌شمارد و پارسایان و پرهیزگاران را زشت می‌پندارد و تبهکاران را به دوستی می‌گیرد و ناپسندی را پسندیده می‌دارد و از آنها بسیار یاد می‌آرد و از شنیدنِ یاد آن‌ها لذت می‌برد و به دوستی نادانان شادمان می‌گردد و هزل و کثرت لهو بر او چیره می‌گردد و سرنوشت این شخص به تبهکاری‌ها و ارتکاب ناپسندی‌ها و انجام محرمات، می‌انجامد. و چه بسا که عشق به لذّات ـ او را به تحصیل مال از بدترین راه‌ها بکشاند و بسا باشد که نفس او را بر خشم و دزدی و خیانت و به چنگ آوردن آنچه حق او نیست ـ وادار سازد. زیرا بهره‌مندی از لذّات جز به مال و صرفِ نظر از آبرو دست نمی‌دهد و شهوت پرست هرگاه کسب مال از وَجْهِ حلال ـ برایش ممکن نگردد، شهوت او را برفراهم ساختن مال از راه نامشروع برخواهد انگیخت.

○ و اما **نفس ناطقه**، نیرویی است که از دیگر حیوانات، آدمی را متمایز می‌کندو اندیشه و یاد و تشخیص و ادراک بدان وابسته است و شرافت آدمی و بلندی همت و شناخت قدر انسان، موقوف بدان است و بدین نیرو، آدمی، نیکی‌ها را نیک، و بدی‌ها را بد می‌یابد و به واسطه آن آدمی توان تهذیب دو قوه شهوت و غضب را درخود می‌یابد و به مدد قوه ناطقه، دو نیروی مذکور را رام ساخته، تحت فرمان خویش درآورده و در آغاز، انجام هرکاری را پیش‌بینی کرده، خاتمت کارها را همواره منظور نظر قرار می‌دهد.

و این نفس را نیز فضایل و رذایلی است:

فضایل نفس ناطقه عبارت از کسب دانش و ادب و خویشتن‌داری از پستی‌ها وزشتی‌ها است و سرکوب و جهت بخشیدن به دو نیروی خشم و شهوت است و تدبیر در زندگانی و اشتغال و روابط آبرومندانه و جوانمردانه با مردم به گونه‌یی است که آدمی را برانجام کار نیک و دوستی با مردم و ملایمت با ایشان و نیک نفسی و بردباری و آزرمگینی و پرهیزگاری و جاه طلبیِ مشروع برمی‌انگیزد.

رذایل نفس ناطقه عبارتست از: پست فطرتی و ترفند و خدعه‌گری و چاپلوسی و مکر و رشک بردن و رمندگی و ریا و تظاهر است که همه مردمان دارای این نفس‌اند مگر آن که در برخی از افراد، محاسنِ نفسِ ناطقه بر رذایل آن افزونی دارد به گونه‌یی که آن‌ها را در راه مطلوب به کار می‌گیرند اما برخی دیگر از رذایل نفس ناطقه برخوردارترند و نفس آن‌ها با رذایل مذکور خو گرفته و بدان‌ها پای‌بند گردیده است. و در برخی دیگر پاره‌ای فضایل و رذایل با هم موجود است. و این خوی‌ها در بسیاری از مردمان به گونه‌یی جز و عادت و سرشت آنها گردیده است که بدون تکلف و از روی طبع، بدان دست می‌یازند.

○ **عفّت** عبارت از خویشتن‌داری از شهوات است و واداشتن نفس بر اکتفای بدان چه جسم را آرام بخشیده، تندرستی را نگاه داشته، از زیاده‌روی و یا کوتاهی در برخورداری از کلیه لذات پرهیز نماید و همواره میانه‌روی را شعار خویش ساخته، در کاربرد شهوات تا بدانجا که پسندیده است و خشنودی خاطر وی را فراهم سازد ـ اقتصار ورزد. و به اندازه نیاز و نه بیش از آن شهوترانی کند و در زمانهایی که گریزی از آن نیست، به کار برد و امساک از این حداقل قوای شهوانی را ـ جایز نشمارد. و این عالی‌ترین درجه عفّت است.

○ **بردباری** و آن ترکِ انتقام با وجود قدرت بر تلافی، به هنگام شعله‌ور گردیدن آتش خشم است. البته این خوی تا بدان جا ممدوح است که شکوهْ آدمی دستخوش خلل و تباهی نشده و بردباری، به ضعف تعبیر نگردد و چون فرمانروایان و فرماندهان نیرومندتر از دیگرمردمان بر انتقام از مخالفانند، این خصلت از آنان پسندیده‌تر است. و بردباری خُردْ از بزرگ، اگرچه اکنون امکان رویارویی با وی را داشته باشد ـ فضیلتی به شمار می‌آید و نه بردباری.

○ **دوستی** عبارت از محبت معتدلی است که حاصل پیروی شهوات نبوده باشد و دوستی آدمی آن گاه پسندیده است که دوستدار خردمندان و دانشوران و بزرگان و صاحبان وقار و صاحب نظران و برگزیدگان بوده باشد. چه، تعلق خاطر به فرومایگان و خردان و بُرنایان و زنان و پای بندان هوس بسیار ناپسند است و بهترین دوستی‌ها که استوارترین و دیرپاترین دوستی‌ها به شمار است، آنست که بافت آن بر منوال تناسب فضایل بوده باشد ولی ودادی که آغازش برسبکسری و یا برخورداری از لذت مبتنی باشد ـ نه تنها ناپسند است بل که ناپایدار و نااستوار خواهد بود.

○ **فروتنی** ترکِ ریاست و شهرت‌طلبی و ناپسند داشتنِ بزرگداشت خویش و ادای احترام و اکرام به دیگران و خودداری از مباهات به فضایلی که در او است و افتخار نکردن به جاه و مال و دوری از خودبینی و تکبّر است. فروتنی، تنها بزرگان و سرکردگان و ارباب دانش و فضیلت را سزاست [تواضع ز گردن فرازان نکوست...] و دیگران را فروتن نتوان نامید زیرا فروتنی مطابق با جایگاه و مرتبه آنان است [گداگر تواضع کند، شأن اوست].

○ **خوشرویی** و آن شادمانی آدمی از رفتار و کردار برادران و دوستان و همنشینان و آشنایان و لبخند در دیدار و برخورد با ایشان است و این

خصلت از همه مردمان ستوده است و از بزرگان و فرمانروایان ستوده تر. چه، خوشرویی فرمانروایان موجب تالیف قلوب مردم و یاران و اطرافیان می گردد. و افزایش مهر و محبت ایشان را به ارمغان می آورد. و هر فرمانروایی که مردم او را دشمن دارند، خوشبخت نیست و چه بسا که به تباهی کار و نابودیِ فرمانروایش بینجامد.

○ **خوش‌نیتی** و آن پندار نیک (= حُسْنِ اعتقاد) به همه مردمان است و ترکِ فرومایگی و ترفند و حیله‌گری و خدعه است و این خصلتی است که از همه مردمان ستوده است جز فرمانروایان که تخلق پایداربدان، به مصلحت ایشان نیست، زیرا فرمانروایی جز در سایه ترفند و فریب و حیله با دشمنان میسر نیست. اما حسن اعتقاد به دوستان و برگزیدگان و فرمانبرداران ایشان پسندیده است.

○ **شجاعت** اقدام بر امور مکروه و خطر کردن به هنگام ضرورت است. هم چنین قوی دل بودن در مواضع ترس وخوار مایه داشتن مرگست. و این خصلت از همه مردمان پسندیده است و از فرمانروایان و یاران ایشان شایسته‌تر و بهتر است و هر که را این صفت نباشد، شایانیِ فرمانروایی ندارد زیرا فرمانروایان بیش از دیگر مردمان باید خود را به خطر افکنند و برجسارت در خطر کردن نیازمندترند و از این رو قوی دلی از ویژگیهای اخلاقی آنان باید باشد.

○ **شکیبایی در سختی‌ها** و این خصلت ترکیبی از وقار و شجاعت است که هرگاه بی‌تابی سودمند نیفتد و بی‌تابی فایده نبخشد و چاره‌اندیشی و تلاش در دفع رویدادهای شدید چاره ساز نگردد، مطلوبست. اما چون چاره‌یی باقی نماند، شکیبایی کاری پسندیده است. اما بی‌تابیِ نابجا بسیار ناپسند است.

○ **بلند همتی** و آن خوار داشتن چیزی است که والا نیست و تلاش در جهت وصول به پایگاههای بلند و به هنگام بخشش، کوچك شمردن مال و حقیر دانستن اموری است که والا نیست و خواستن نهایات و هدف های عالی است و خوار شمردن دارایی و بخشش بی‌منت و حساب بر هر که از او درخواستی کند. و این خصلت از اوصاف ویژه فرمانروایان است و از مصادر امور و بزرگان و هر که به پایگاه آنان رسد نیز این انتظار می‌رود.

○ **آزمندی** و آن خواستن مال فراوان و دست‌یابی بدان به هر کیفیت و گردآوری آنست و در تحصیل مال از طریق ناپسند کوشیدن و به خاطرِ آن با دیگران دشمنی ورزیدن و هم‌چنین زیاده‌طلبی و توجه فراوان به ظواهر دنیوی.

و این خوی، همه مردم را ناپسند است بجز پادشاهان را (!) چه، فراوانی مال و منال و ظواهر دنیاوی، علاوه بر آن که زیور پادشاهان است، ایشان را بر اریکه قدرت بر پای نگاه داشته و ترس از آنان را در دل مردم و یاران و دشمنان و مخالفانشان برمی‌انگیزد!

○ **غَدر** (= فریبکاری) و آن سر باز زدن از انجام امری است که وفای بدان از او در بایست است. و این خوی - هرچند دارنده آن را سودی و صلاحی دربرداشته باشد - ناپسند است و از پادشاهان و سرکردگان، ناپسندتر و زیان‌بارتر است. زیرا پادشاهی که به فریبکاری زبانزد گردید، اعتماد به او روا نمی‌دارند و دل هیچکس به وی آرام نمی‌یابد و چون چنین گردد، نظام حکومتش از هم می‌پاشد.

○ **خودپسندی** و آن خودبزرگ‌بینی آدمی و نیکوپنداشتن فضایل نفسانی خویش و خوار گرفتن مردمان و بزرگی فروختن به کسانی است که فروتنی را شایسته‌اند، و این خوی ناپسند، دارنده آن را زیان بخش است. چه هر که خودبینی را پیشه کند - از طلب کمال و طیّ طریق ادب محروم می گردد و هر که از طلب کمال بازماند - در ناتمامی خویش ابدالدّهر بماند چه آدمیان هرگز از عیب و نقص عاری نیستند و کسانی که در طریق کمال به سر منزل مقصود رسند اندکند و با این عمل مردم وی را دشمن می‌دارند و هر که مردم او را دشمن داشتند - روزگارش سیاه و تیره است.

○ **دون همتی** و آن درماندگیِ آدمی در وصول به پایگاههای والا و کوتاهی آرزوها در وصول به غایات و بزرگ شمردن فضایلِ اندك و عظیم دانستن بخشش‌های ناچیز و به حساب آوردن آن‌ها و خشنودی به امور میانه و پست است. و این خوی از همگان ناپسند است و از فرمانروایان زشت‌تر است. چه هرکه دون همت باشد، فرمانروایی را نشاید.

○ **حبّ کرامت** و آن چنانست که آدمی از بزرگداشت و ستایش بسیار وسپاس دیگران نسبت به خویش شادمان گردد. و این خوی از کودکان و جوانان پسندیده است زیرا این خوش آمدن سبب تشویق آن‌ها بر کسب فضایل می گردد. چه هرگاه کودك یا نوجوانی به داشتن فضیلتی، مورد ستایش قرار گرفت، موجب تشویقِ وی در افزایش آن فضیلت می شود.

مأخذ: تهذیب الأخلاق، تالیف یحیی بن عدی بن حمیدبن زکریّا (المتوفّی سنة ۳۶۴هـ. ق.)، با مقدمه و تصحیح و تعلیق دکتر محمددامادی، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۵، ۶-۱۰۶ص.

سرّ عشق...

هزار جهد بکردم که سرِّ عشق بپوشم
نبود بر سر آتش میسّرم که نجوشم

به هوش بودم از اول که دل به کس نسپارم
شمایل تو بدیدم نه عقل ماند و نه هوشم

حکایتی ز دهانت به گوش وجان من آمد
دگر نصیحت مردم حکایتست به گوشم

مگر تو روی بپوشی و فتنه بازنشانی
که من قرار ندارم که دیده از تو بپوشم

من رمیده دل آن به که در سماع نیایم
که گر به پای درآیم، به در برند به دوشم

بیا به صلح من، امروز در کنار من امشب
که دیده خواب نکرده‌ست ز انتظار تو دوشم

مرا به هیچ بدادی و من هنوز بر آنم
که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم

به زخم خورده حکایت کنم ز دست جراحت
که تندرست ملامت کند چو من بخروشم

مرا مگوی که «سعدی» طریق عشق رها کن
سخن چه فایده گفتن چوپند می ننیوشم

به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل
و گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

سعدی شیرازی

● سخنرانی علی اصغر شعردوست،

دبیر کنگره بزرگداشت استادمحمدحسین شهریار

به‌عشق‌زنده‌شدم، تا که‌جاودان‌مانم

بسم‌الله الرحمن الرحیم

بمرگ چاره نجستم که در جهان مانم
بعشق زنده شدم تا که جاودان مانم

در آشیانهٔ طوبا، بماندم از سرناز
نه خاکیم که بزندان خاکدان مانم

زجویبار محبت چشیدم آب حیات
که چون همیشه بهار ایمن از خزان مانم

غبار چشمهٔ حیوان، حجاب ذوالقرن است
بخضر گو تو اگر پیر، من جوان مانم

به خشت و گل نه فرود آمدی سرم، گفتی
که در سراچهٔ امکان به لامکان مانم

به شمع صبحدم شهریار و قرآنش
کزین ترانه بمرغان صبح خوان مانم

سایه از سردشتهای رنگین، برگرفته کوهی از عشق و نغمه فرو ریخت، کوهی که کوهه کوهه موج لاله‌های داغدار را بر سینهٔ سینائی‌اش می‌فشرد.

رند پیرعالمسوزی که کلاه قلندری از کف کریم خواجه بر گرفته و به بوس و کنار ستارگان مفتون رفته بود.

سیه مستی از جام الست که هشتاد سال شعله‌های سیّال عشق را دررگهای گرگرفته ازدرش می‌گرداند.

دریای آتشی که از چشمکان آسمانگون رعدافکنش دامن دامن دُر یتیم برگونه‌های مُتلألداش غلطاند، مروارید دانه‌های اشکش را بر طاق آسمان عشق و معرفت جاویدان آویخت.

سیدسلیل الاطیابی که زمزمه‌های عارفانه‌اش، تا آخرین دور گنبد دوّار در گوش کوچه باغهای عشق و اشراق خواهد پیچید، گرچه جای حضور جسم گرم او در آغوش جان شیفته‌مان برای همیشه سبز خالی است. ولی چه غم که الماس دانه‌های اشك و خون آلود شعرهای جادویی‌اش سوار بر تارك پروین و فرق فرقدان، همعنان با شمع خاوران همچنان می‌درخشد.

اینك در غرفه‌های بریان آسمان، پاکوبان و شلنگ‌انداز و غزلخوان، زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست، دفتر سطرهای اختری در دست، عیّارانه می‌گردد و می‌چرخد. ما نیز بر آن آمدیم که انگشت بر دهان، حیران حیران به او درآی و درودی فرستیم، فراهم آمدیم که همصدا و هم‌طنین به آن رکن رکین شعر و شعور، هیئناًلك گوئیم و ترانه سرائیم، اینك با ارشادات مرشد فرزانه‌مان و طرفةالعین آن رهبر کیمیا نظر در تجلیل شاعر ولایت به سر دویدیم، همین نه از خانه که از جوار خانه نیز به این فلکی محفل میهمان خواندیم.

این چهارمین سال است به یاد آن سفر کرده سر پیش هم آورده‌ایم روزیکه به قصد برگزاری کنگره بزرگداشت سیدجلیل القدر رواشاد استاد زنده یاد، شهریار قلمرو شعر و عشق گردهم آمدیم باور نداشتیم که در مدتی اندك شور و استقبالی اینچنین گسترده را شاهد باشیم. کمیته‌ای علمی برای بررسی متجاوز از چهارصد شعر و مقاله ایکه دریافت کرده بودیم، تشکیل شد.

اساتید، فضلا و اهل معرفت بر اساس معاییر رائج در کنگره‌های علمی انبوه اشعار و مقالات را بررسی و در سه گونه دسته‌بندی نمودند. مقالات و سروده‌هائی که در جلسات عمومی کنگره قرائت خواهند شد، و بدلیل محدودیت زمان برگزاری تعداد آنها حداکثر به ده مقاله و ده قطعه شعر به زبانهای فارسی و آذری خواهد رسید. دومین گروه، مقالات و سروده‌هائی هستند که از نظر داوران ویژگیهای لازم برای ارائه در کنگره را داشته‌اند اما بدلیل محدودیتهائی که عنوان شد، ارائه آنها را به فرصتی دیگر موکول نموده و البته در مجموعه‌هائیکه از اشعار و مقالات ترتیب خواهد یافت، چاپ و منتشر خواهیم نمود. سومین گروه، آثاری بودند که از پدید آورندگانشان سپاسگزاری کرده و از آنان برای شرکت در کنگره دعوت بعمل آوردیم. اساتید و صاحب‌نظرانی که امر گزینش مقالات و اشعار را برعهده داشته‌اند، عبارتند از: آقایان دکتر جلیل تجلیل، دکتر محسن خلیجی، استاد سیدابراهیم ستوده، استاد محمود شاهرخی، استاد مشفق کاشانی، جناب آقای جیت‌جیان، جناب آقای فردی، جناب آقای دست‌پیش، جناب آقای دکتر حسن سبحانی، جناب آقای زکریا طرزمی که از زحمات یکایك آن عزیزان صمیمانه سپاسگزاری می‌شود.

در این میان با مذاکراتیکه در جمهوری آذربایجان بعمل آمد، جناب پرفسور «اتلدارسالایف» رئیس محترم آکادمی علوم جمهوری آذربایجان کمیته‌ای را به ریاست خودشان و با دبیری جناب پروفسور «پاشارقارایف» تشکیل دادند که دو مقولهٔ مهم گزینش اشعار و مقالات اساتید، محققین، شعرا و ادبای آذربایجانی جهت شرکت در کنگره ایران و همچنین امر سازماندهی و اجرای کنگره مشابهی را که در آیندهٔ نزدیك جمهوری آذربایجان و شهر باکو شاهد آن خواهد بود، بعهده بگیرد. از جناب پروفسور اتلدارسالایف و پروفسور پاشارقارایف که در این زمینه تلاش گسترده‌ای داشتند، سپاس می‌گزاریم و همچنین از زحمات جناب آقای صابر رستم خانلی وزیر ادیب و خوش‌ذوق مطبوعات جمهوری آذربایجان آنار رضایف رئیس اتحادیه نویسندگان جمهوری آذربایجان و بالاخره وزیر محترم فرهنگ آن کشور جناب آقای پولاد بلبل اوغلی که هم برای کنگره تهران متحمل زحماتی شدند و هم در امر سنگینی برگزاری کنگره در باکو آکادمی علوم جمهوری آذربایجان را صمیمانه یاری می‌نمایند. تشریف فرمائی شخصیتهای مهم ادبی، فرهنگی جمهوری آذربایجان از جمله جنابان آقایان پروفسور ضیاء بنیاداف رئیس انستیتو شرق‌شناسی آکادمی علوم و دوست دیرین شهریار پروفسور رستم علی‌اف رئیس انستیتو ایرانشناسی آکادمی علوم و سایر اندیشمندان جمهوری آذربایجان که با ارائه مقالات و اشعارشان مشارکت فعال در برگزاری کنگره داشته‌اند. فرصت مغتنمی است که شرکت کنندگان کنگره در ایام آینده درحد امکانات زمانی از مقالات و آثارشان استفاده خواهند نمود. همچنین مقالاتی از کشور ترکیه، پاکستان و مصر به کنگره ارائه گردید که در حد مقدور از آنها در جلسات عمومی کنگره بهره‌مند خواهیم شد و مقاله‌های باقیمانده، چاپ خواهد گردید.

با زمان محدود و بضاعت مزجاتی که داشتیم در جهت نشر آثار استاد فعالیتهائی آغازیدیم و بیاری قادر متعال و تلاش و سخت کوشی مدیران محترم معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی آقایان مرادخانی، سلمانیان، لاهوتی، صحفی و همچنین مدیرکل محترم مراکز و روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی جناب آقای سیدرسول موسوی مجموعهٔ چهار جلدی کلیات استاد شهریار و دو آلبوم حاوی زندگی و اشعار استاد شهریار به دو زبان فارسی و ترکی آذری تهیه و اکنون در معرض کنگره عرضه گردیده است. همچنین کلیات ترکی استاد شهریار که دربرگیرنده تعداد قابل توجهی از اشعار منتشر نشدهٔ بعد از انقلاب استاد بوده و به همت جناب آقای فردی از سوی انتشارات بین‌المللی الهدی چاپ و منتشر گردیده و در اختیار شرکت کنندگان محترم کنگره قرار دارد.

از دیگر اقداماتیکه برای کنگرهٔ بزرگداشت استاد شهریار انجام داده‌ایم، برگزاری نمایشگاهی از آثار خطاطان و خوشنویسان کشورمان از سروده‌های استاد می‌باشد که در تالار مشاهده خواهید فرمود.

با مساعدت وزارتخانه‌های پست، آموزش و پرورش، بهداشت و درمان و شهرداری‌های تهران و تبریز یادبود چهارمین سال وفات استاد شهریار را تهیه نموده و مدارس، بیمارستانها، خیابانها و میادین مختلفی در تهران و تبریز و زنجان بنام «استاد سیدمحمدحسین شهریار» نامگذاری شده است.

کنگره پس از اتمام برنامه‌های علمی در تهران با برنامه‌های جانبی در تبریز ادامه خواهد یافت که افتتاح موزهٔ شهریار در منزل آن مرحوم، برگزاری نمایشگاه کتاب استان آذربایجان شرقی ویژه گرامیداشت خاطرهٔ استاد شهریار با شرکت ۱۲ هزار عنوان کتاب و برگزاری شب شعر در مقبرةالشعرا و مدفن یك جهان عشق و عرفان استاد شهریار از آنجمله‌اند که در تدارك این مهم استانداری، شهرداری و اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان آذربایجان شرقی فعالیتهای قابل توجهی انجام داده‌اند که از زحماتشان سپاسگزاریم.

عذر تقصیر خدمت آوردم
که به طاعت نبوده استظهار

ازمیهمانان عزیزیکه از شهرهای مختلف کشورمان بویژه از استانهای آذربایجان شرقی و غربی قدم رنجه فرموده‌اند نیز سپاسگزاریم.

زادگاه زنبق

□ احمد عزیزی

از وقتی که خودم را شناختم خودم را فراموش کردم. یادم می‌آید که هیچی یادم نمی‌آمد. حتی نمی‌دانستم که چیزی نمی‌دانستم. و نمی‌خواستم چیزی بخواهم. از خواستن و دانستن از دانستن خواستن بیزار بودم از بیزاری نیز.

در یك مه‌آلودگی محض بود که به دنیا آمدم. و گمان می کنم همهٔ انسانها چنین از رحم روزگار زاده‌اند: در بیشه‌ای مه گرفته از رؤیاها و نیزارهایی پر از کابوس‌های وحشی و خوابهای به غارت رفته.

من اینگونه به دنیا آمده‌ام: مثل همهٔ نژاد انسان در تاریکی مطلق، در زهدان تاریك تاریخ. در رحم ظلمانی زمین. از پشت سلسله‌ها و حوادث تاریخ. من نطفهٔ یکی از وقایع بشری‌ام و مثل همهٔ انسانها از پشت یك حادثه و ازروی زین یك تلاقی به زمین افتاده‌ام.

این سرآغاز منست: بی‌آغازی. از زمینهٔ ناپیدای ازلی دور از دسترس به دنیا آمده‌ام.

من نیز مثل پدرانم نمی‌دانم. من هم مثل نیاکانم در احساس تنهایی در جنگل جهان و عزلت در غار زمین آغاز شده‌ام. آغازی که تاریخچهٔ آن را در کتیبهٔ هیچ تمدنی و در نقاشی‌های سقف هیچ معبد مقدّسی به تصویر نیامده است.

■

ناپیدا ترانهٔ مجروحم که نمی‌دانم تو را در کدام جاه، باژگونه خوانده‌ام! سرایردهٔ سودائی رؤیاهای از سیحون گذشتهٔ به کشمیر پیوسته‌ام / زیبای به غارت رفته‌ام که اندوه تو را چون کویری بی‌انجام در داغ‌ترین دردها و گرمترین سرگردانی‌ها تفته‌ام! / رودخانهٔ زیبای از دست رفته‌ام /

□

گلی در محنت ایّام پژمرده‌ام / بنفشه‌ای سیلی تندر خورده‌ام/شقایقی ره به سرگردانی برده‌ام/ابری اندوهناك. آسمانی آزرده‌ام / من بر روی دستهای سوزان تو ای عشق و در کنار کجاوهٔ ویران تو ای آرزوهای کهن مرده‌ام./

پلاس پلشت روزهاست / منتشای شکسته رعشه‌ها و سوزهاست / این چوب انار دستهای ترك خوردهٔ نوآموزهاست: کودکی که مشق ننوشته در روزهای به ابهام آلودهٔ نوروزهاست / نوروزهایی که دی شدند / نوروزهایی که عازم دیار خاك‌آلوده و گردگرفتهٔ ناکجاها و مسافر فصل گل‌نی، فصل بی‌سرانجامی در اسفند و دی فصل کجا و کی شدند/ تو را کجا خوانده‌ام ای آواز سرگردان / در کجا؟ / در کنار جادهٔ فریادهای خاموش مرا به آغوش خود برگردان؟/ یا هنگام گذشتن از چشم سیاه کولی دشت آن روزها، کولی کوچك کتابفروش / که کف ساحل را می‌دید و صدف آسمان را می‌چید و پرندگان افق‌های آبی جستجو را مثل شاخهٔ مجرب شکوفه‌ای که نوبهار عاطفه را می‌فهمید / مثل ساقهٔ معصوم نرگس تبسمی در چشمهٔ حیایی می‌لرزید /

تو را کجا خوانده‌ام، ای اسب آوازهای وحشی تو را بر کدام ناکجا رانده‌ام / و این بذر بلند، این دانهٔ مقدس این شجرهٔ نورانی را که نیای نازها و نبیرهٔ نداهاست، بر کدامین کدامستان سرسبز افشانده‌ام؟ من مانده‌ام.

□

سوختم بر مجمر دلم، آهنگ‌وار در زیر و زار دل مغنّیان جگرسوخته افروختم / دریاچه‌ای توفانی از خامُشی‌ام / پر از آواهای شکسته و رودهای گریان و چنگ‌های بریده و گیسوان پریش / درخویش افتاده‌ام به خنجر آوازی / و قلب سرخ ناله‌ام را می‌کاوم / چه آوازهای غریب و نمناکی!/ پر از گوشهٔ چشم تر دلدادگان، و مویهٔ مادران بر سنگ ترِ ناکامان /

ایکاش به اندازهٔ جنونی فرصت تماشای چشمان تو را داشتم / ایکاش می‌توانستم مثل جنگجویی به نیزهٔ نگاه تو درخود فرو می‌غلطیدم و می‌دیدم پیکر پاره پارهٔ خود را در میهمانی شیون افشان گیسوی تو / کاش در رنگین کمان دامان تو مدفون می‌شدم: در شقایق زار گونه‌های تو رنگ خون می‌شدم /

سوختم، در سیاه‌ترین شبهای بی‌شعله / در شقایق کُش‌ترین نقطهٔ زمین / در بی‌ابرترین لحظهٔ آسمان / سوختم در آبادی سنگستان / در کشور کوچ/ در قحط آواز چکاوك: و شبنم اشك هیچ نسترنی بر زخم تازهٔ پیراهن حسرتم نچکید / و هیچ لالایی ممنوعی نام سرخم را در گوش نوزادان روزهای سبز رهایی مویه نکرد / هیچ کس زخم مرا وا گویه نکرد / و آوازهای معصومم را در بازار عروسکهای عاشق سر نداد /

عروسکها مغتنم‌اند / عروسکها معصوم‌اند. عروسکها پیامبران کودکی‌اند: امّت واحدهٔ احساس / سالهای سپید صلح سالهای سبز سادگی/ سالهای سرخ و سپید باغچه / سالهای خیره شدن در پرتو بنفش غروب / سالهای خوب / سالهای خانه ساختن از ساحل فراغت و درزمه‌های خیالاتِ پاك هی هی کردن / سالهای مبارك ولادتِ ولا / سالهای متبرکه نزدیك به پستانك / نوشیدن از سینه‌های مهربان توحید/ غرق در یگانگی مسیح مادر بودن / سالهای امتزاج مسیح(ع) و مریم (س) در یکدیگر /

مسیحان مؤنث / مریمان مذکر / پیامبرانی که در گاهواره سخن می گویند / پیامبرانی که در کوچه‌های بازی از گل سادگی برندهٔ پرستش می‌ساختند / و جان در پروانه‌هایی می‌دمیدند که در گلزار رنگارنگ دامنها وراههای چمن آمیزروسری‌ها پرواز می‌کردند/

و چقدر کودکی مسیح(ع) فصیح است، و چقدر زبان سادگی بلاغت دارد / و چقدر انبساط، در تبسّم

شطحک...

○ امشب ابری سیاه وارد آسمان اندوه می‌شود. به گزارش پرندگانی که در نبض سپیده‌دم پرواز می کنند صحن زمین را انبوهی از سیلابه‌های گل سرخ فرا گرفته است و هر آن بیم ترکیدن بغض تندرها و آتش‌سوزی در روح جنگل می‌رود.

○ نبض جنگل همچنان در دست هواداران آفتاب است!

○ نرخ برنج در چارراه استانبول خیس خورد!

○ نمایندگان مخالف دولت خواهان استعفای ملت شدند.

○ رئیس انجمن سلطنتی فلسفه به عنوان بهترین اسب ترکمن انتخاب شد.

○ دیشب آقای خاوپر برز دوکوته‌یار به خواب کودکان آوارهٔ عراقی آمد و برای کاسه‌های خالی آنان دست تکان داد.

○ نرخ کالاهای کوچك در دریا به آب انداخته شد.

○ نیروی دریایی و نیروی صحرایی در یکدیگر ادغام می‌شوند.

○ بازرسان «ویژه» از انبارهای «اُشنو» دیدن کردند.

○ خورشید از امروز یك قدم جلوتر کشیده می‌شود.

○ رادیو صدای آمریکا اوقات غیرشرعی را اعلام کرد!

○ طرفداران راجیوگاندی در مقابل در ورودی برزخ اجتماع کردند.

○ برای اولین بار در جهان، پزشکان موفق شدند ضربان رنگ پروانه‌ای را با قلب گل سرخی پیوند دهند. گزارش‌های رسیده از بیمارستان سُرمه حاکیست که حال نرگس بیمار چشم یار رو به بهبودی است و پزشکان با تزریق حیرت از طریق مژگان، تمام حرکات آیینه را در کنترل تخیّل گرفته‌اند.

○ چین تولید کرم ابریشم را منوط به موافقت درختان توت کرد.

دورانهای پیش از بلوغ نهفته است / دورانهای زمین‌شناسی سادگی / و هواشناسی احساس، و پرندگان هزار بال افسانه‌ای، دورانهایی که گلدوزی‌ها حرف می‌زدند و کلاغها قصهٔ مادربزرگها را تکرار می‌کردند.

□

دلم برای بلاغت پیش از بلوغ تنگ است / دلم برای خانه‌های گلی صدر احساس تنگ است / دلم برای حیاط روستایی لهجه‌ها و پشت‌بام کاه‌گلی ضرب‌المثل‌ها تنگ است / دلم تنگ است وقتی مردان مسافر را می‌بینم که بی‌هیچ خاطره‌ای از صبح خیابان‌ها می‌گذرند و رفتگرانی که بی‌هیچ زمزمه‌ای برگهای مست نیمه شب را از جوی مهربان بی‌خیالی جمع می‌کنند.

□

اکنون این بلاغت صادقانه و این صراحت صمیم از آن لبهای توست که به لهجهٔ گل سرخ سخن می‌گویند / تو وارث «آدم» در سرزمینهای سبز خدایی / تو بازماندهٔ زیبایی حوّایی / در برکه‌های نخستین بهشت / در زلال آغازین فطرت / و گویش شقایق از آن توست / و سخن گفتن به لهجه‌ی لاله‌ها در سرزمین تکلّم تو رایج است / تو وارث کوه‌ها و جنگلها / تو وارث قوچ‌ها و کُلها، تو وارث قصّه‌ها و ضرب‌المثل‌هایی! /

■

از قعر قلب قلعه‌ها شهود شجاع شبیه‌ای می‌آید بلندبالا بانویی / کمندآسا گیسویی / مضطرب در شعله‌ها و شرابها می‌گردد / به دنبال جسد جسارت جاویدان جنگجویی /

خورشید سوخته است و خاکستر سبز جنگل‌ها اینك تیپای توفانهای یله راهرو له می‌کند /

در ناسوت جهان ناقوس می‌زنند / اژدها به خواب آدمیان رمنده از آتش آمده است، اژدها بر تخت تکیه داده است و دهان شاعران را برزهر می‌کند / اژدها ایستاده است و خواب آلوده و خورناك، سوختن خرمی‌ها را تماشا می‌کند دشت، طشتی است از رودخانهٔ خون یحیایان /

در کوچه کودکان کور و پیرزنان هزار قحطی دیدهٔ دانا، نشسته‌اند / سنبله‌های سربریده در محفل باد می‌رقصند و داسهای دغلکار به قتل عام نهایی سبزینه فکر می‌کنند.

شب در شهوانی ترین نقطهٔ خود نطفهٔ اژدهانی زیبا را از بوسهٔ دهان دوزخی شیطان حمل می‌کند / و دریای تاریك و گردابهای هایل / برای بلعیدن همه خاطرات خطرکرده دهان گشوده اند /

من در زخم پدری در کلبهٔ کوچك اندوه مادری‌ام / در مزرعهٔ متضرع اجدادم، در قطعهٔ زمین بایر بیماری‌ام نشسته‌ام / و سربهای ریخته از نبرد اژدها و سیمرغ را با جاروی افسانه‌های جدید می‌روبم /

□□□

آه ای کجاوه‌های کج رأی افسانه‌های کهن! و ای کاجهای پوسیدهٔ سده‌های متروك [سهم سیاه این سدهٔ پوك] از محض مشرق / از زمینهٔ زخمی زیارت / از کوره راههای پنهان در کوهسار اندیشهٔ مردان مهاجر صدای شمشیرزدن تورانی مردی را می‌شنوم که روزی گلهای به گلوله بسته را در بسته‌بندی عاشقانهٔ لبخندی از رودخانهٔ کیك بستهٔ اژدهایان خفته خواهد گذراند / و سهم ما را هم که تکّه‌ای انجیل و پاره‌ای پرستش است / بر بال پرستویی از آبی‌ترین افق تجّلی خواهد آورد /

سلام بر مشرق نام تو ای «هُدهُد هادی» ای میرانندهٔ این مدنیّت مادی / ای هدهد هر وادی /

□

از انگشت گلایهٔ گلها حکایت کن وقت توفان برگ در پنجرهٔ پاییز / پاییز انگشتری سرخ گلها را گم کرده است در ازدحام بی‌پایان پرندگان گرسنه / و کلید سبز باغ در سنگریزه‌های سرب صخرهٔ کوبندهٔ باغی جامانده است. /

هیچکس نگران سلامت کبوترها نیست وقتی که دایناسورها در کنار رودخانهٔ انسان ویرانی جاده‌ها را جشن می‌گیرند / هیچکس نگران ماده گاوان گرسنه نیست و ردّ علف‌چرها را در دشتهای سترون بی‌چوپان نمی‌جوید /

و خورشیدی در خاکسترهای زیرین زمین پنهان است / خورشیدی طغیانگر که روزی به سزای سایه‌ها و سپیدارهای ویران شده از خواب خاك برمی‌خیزد و جینهٔ مذاب پرندگان آتش را بر پوست سوختهٔ دریاها می‌گشاید / آنگاه رؤیای قاصدك از ذهن زمین برخواهد خواست و پیلهٔ آخرین عنکبوت بهاره به رودخانهٔ خروشان گسله‌های گریان خواهد افتاد /

□

ای آخرین عنکبوت جهان! این کلید طلایی تذهیب افسانه‌ها / و این گاهوارهٔ اطلسی سیمرغهای جهان! / اینك کرم کوچك انسان را ببخش و لانهٔ کاغذین زنبور بشر را هدیهٔ کودکان آسیمه سر توفان مکن / در کنار کاهگلی‌های پشت‌بام آتشفشان / زیستن را پاسبان باش ای آخرین عنکبوت جهان! / و مرگزا تر از این اندوهی نیست که زیست دستخوش توفانهای آسیمه سر آبهای تاریك اهریمن باشد / ای اهریمن / اهریتو / ای اهریما / ای اهریمن و ما / آخرین عنکبوت جهان را پاسبان باش! /

□

بالای کوهها آبشارست و پایین آبشار، دریاچه / و کنار دریاچه: صف دختران سبد به دست ایل /

هنوز در اعماق جنگل، عسل گریشها و پنیرك رویشهاست / هنوز بالای کوه، قوچ ایستاده است و چشم‌اندازهای حماسی کهن را می‌کاود / هنوز کبکی در چند فرسنگی کتیبه‌ها لانه دارد و به زبان دَری عقابان اسطوره‌ای را خطاب می‌کند /

بالای کوهها آبادی‌ها و باغهاست / در دل باغها خانه‌ها و کلبه‌هایی از سنگ وعشق و چوب و ایمان ایستاده است / و مردانی به کودکان کوچك خود شکار شادی‌های آموزند / و زنانی از الیاف افسانه‌ها پارچه‌های کهن پارسی می‌بافند / آنجا زیر آن یال اساطیری پلنگی جوان ایستاده است و رفتار عاشقانهٔ آهوان را می‌نگرد /

بالای کوه دریاچه است / و دریاچه در خواب دختران ایل جاری است / و دریاچه محل شستشوی طلاها و تلالواندامهاست / و دختران در برکه‌های دور/دور از چشم دلیران ایل با آب روح و جان خود را

شطحك...

تولید ناخالص داخلی به میزان مصرف خالص خارجی رسید.

○

امسال «کلیه»ی بیمارانی که «کبد» خود را از دست داده‌اند، تحت معالجه قرار می‌گیرند.

○

پزشکی در حین دزدیدن دل بیماران خود به دام افتاد.

○

کلیدی که نیمه شبها به سراغ قفلها می‌رفت، دستگیره شد!

○

رودخانه‌ای به حدّ خود تجاوز کرد.

○

پلیس ردپای گرگی را در خاطرهٔ برّه‌ای تشخیص داد.

○

هواداران بهداشت محیط زیست امروز بر بنای یادبود گلی گمنام گرد آمدند.

○

بازار طی اطلاعیه‌ای خود را بیزار اعلام کرد!

○

اجتماع آرام شقایقها به خون کشیده شد.

○

کاسهٔ صبرای اردوگاه شتیلا لبریز شد.

○

سال نو مسیحی امسال درفلسطین به صلیب کشیده شد.

○

سارقان بذر نیلوفر و آواز چکاوك در مرز ماد دستگیر شدند.

○

مسیحیان ملکوت، سالگرد عروج عیسی(ع) را در محل دائمی آسمان چهارم جشن گرفتند

○

اولین دور مذاکرات فرعون و مومیایی آغاز شد

○

کنفرانس «جنگ و صلح تولستوی» در مقرّ قلب نویسندگان جهان بازگشایی می‌شود.

○

سفیران دوران پارینه سنگی از تلاش دانشمندان اتمی برای به خاکستر کشیدن تمدن معاصر، تقدیر کردند.

○

ترکیه به یونانیان باستان هشدار داد.

○

اشغالگران عالم قدس، شبه نظامیان شیطان را به محاصره ملکوت دعوت کردند.

می‌شوبند / من مردان کهن را دیده‌ام / با ابروان پرپشت خشم / و بانوان عتیق را گریسته‌ام در فصل عاشقانهٔ اشیاء / و در زمهریر دوری دلداران لرزیده‌ام، مثل سوزنای سرو در باد مهرگان / و از قلب کاسه‌ها و از قعر کوزه‌ها و از ذات کاشی‌ها فرهنگ عاشقانهٔ اقوام را مثل شرابی نوشیده‌ام /

□

شب شرجی شیطانی شراب در چشم پلنگ خفتهٔ خفتانِ ببر مادهٔ طلایی تجرّد است / شب خسبیدن در خود است / شب آشوریان آتش‌پوش هزارهٔ پیش از میلاد مادها و اختراع بادهاست / شب میهمانی درعدمستان آتسوی کاجهای درهم کوبیدهٔ گردنهٔ کبوتران کوههای ویران شدهٔ زلزله‌های خواب دیوانِ اسطوره‌های میلیاردها سال پیش از آفرینش آدم است /

شب پرستش پلها و خم شدن کمرکش‌ها در پیشگاه کبریایی خدایان آتشفشان است / شب افتادن انسان در گرداب سرخ عصیان است /

ای زره سیاه جنگجویان جاماندهٔ نبرد انسان و خدا / ای نامهٔ به خون نوشتهٔ قلب کبوتران به پادشاه توفانها! / اینك این شرمگین ترین و خونآلودترین تپش قلب قناریان کوچکی که بر شاخهٔ صمیمیت شرابی بر شانهٔ خمی کهنسال نشسته است / اینك این صدای هزاران لاله روی غرق شده در رودخانهٔ رنگِ بهار که از اعماق زمین می‌آید /

□

ای سرنیزهٔ خون‌آلود نبردهای شکست خوردهٔ قلب من در جنگ عاشقانه‌ترین نگاهها! / ای دستهای لرزان‌تر از دل نازك‌ترین نرگسهای جهان! / ای شبانه‌ترین آوازی که در جان خنیاگرترین چنگهای شکسته‌ترین دستها و بریده‌ترین گیسوها دست افشانی می‌کند! /

اکنون از سپر پاره پارهٔ سینهٔ دلباخته‌ترین سوارانِ فروافتاده‌ترین شمشیرها، صدای ترك خوردن نازك‌ترین و زیباترین لبهای زمین در بازشدن خونین‌ترین غنچهٔ زخمها را برایت می‌خوانم /

□

من با تمام درخششهای جهان از مرزهای مروارید می‌آیم / از افعیان رقاصهٔ دامنه‌های افسونی الماس / از برف زخم‌خوردهٔ زمّرد / و بارگی نیش اقتباس آب را در نذر ساکتِ ایوانِ بزرگ بغض، به تماشای تنبور تاریك شبانهٔ شراب نشسته‌ام / ابر آشوری کهنی در دامن نیلوفر سیاه برکهٔ زردی حلقه‌زده است و یاقوت شرابها را در گونهٔ مرطوب زنی می‌بلعد / زنی از پیکرهٔ سرخ آبگینهٔ عصیان /

دنیا در گاهوارهٔ سبزچشمان سنجاقك معصومی که نیمی حوّا و نیمی اژدهاست ـ مثل ترس تاریك غنچهٔ کوچکی در سپیده‌دم نزول باران است / و چهرهٔ آشوبزدهٔ آبها هنگام رقص ملکهٔ توفان، تماشایی است...

دنباله دارد

شطحك...

رژیم «صهیونیستی» نام خود را به رژیم «صهیوهستی» تغییر داد.

○

آژانس بین‌المللی یهود، مسافران ارض موعود را به زور پیاده می‌کند.

○

در اطراف یك حادثهٔ دلخراش، ناظران عینی و غیبی با یکدیگر درگیر شدند.

○

کاهش پوشك‌های میان‌برد، کودکان جهان را تهدید می‌کند!

○

رئیس قوه «قضا»ئیه با رئیس قوه «قدر»یه دربارهٔ سرنوشت انسانها به مذاکره پرداختند.

○

آقای فیلسوف دوست در ملاقات با جمعی از اهل استدلال: «یك معلول انقلاب، علت انقلاب است نه معلول انقلاب».

○

آسیای بادی علیه آسیای میانه شکایت کرد.

○

دیوار چین طی اطلاعیه‌ای از نوریختن دیوار برلین اظهار تأسّف کرد.

○

کوهنوردان «وقاحت» از دیوار «حاشا» بالا رفتند.

○

حافظ شیرازی با اعلام این مطلب که «پیش ما سوختگان مسجد و بتخانه یکیست» مسأله کشمکش مسلمانان و هندوهای افراطی بر سر مسجد بابری را تنها در یك کنفرانس عرفانی قابل حل دانست.

○

وزیر مرغداری عربستان با حفظ سمت به سرپرستی سازمان حرمسراها منصوب شد.

○

لاشهٔ یك هواپیمای سقوط کرده، طعمهٔ کرکسهای کامپیوتری شد.

○

خیابان «ناصرخسرو» پس از تخریب به «سفرنامه» تبدیل خواهد شد.

○

عملیات لوله‌کشی گیاهان و آبرسانی به ناودانهای لال در فصل بهار به اتمام می‌رسد.

○

وزارت صحرانوردی و امور سارها، علت مهاجرت گنجشك‌ها به شهرها را استفاده از امکانات سیلوها دانست.

ادامه دارد

● اطلاعیهٔ طنز پردازان ایران در حمایت از مردم مظلوم بوسنی و هرزگوین

زندگی فقط «لبخند» نیست!



به نام خدا

همکار محترم!
با سلام:

متنی که حاکی از یك اقدام دسته جمعی در حمایت از مردم مظلوم بوسنی و هرزگوین است و به تائید اکثریت قریب به اتفاق طنز پردازان ایران هم رسیده است، تقدیم می‌شود. انعکاس مطلوب آن در جراید، قطعاً آثار اجتماعی مناسبی در حمایت از مردم ستمدیدهٔ بوسنی و هرزگوین خواهد داشت.

اینجانب گمان می‌کنم که وظیفهٔ اجتماعی و فرهنگی خود را در این زمینه انجام داده‌ام. باقی می‌ماند انعکاس آن که به کرامت و عنایت شما امیدوارم.

برادرتان: کیومرث صابری

آن چه طنز پردازان در هر جای دنیا برای مردم می‌خواهند، زندگی شادمانهٔ همراه با لبخند است. آنان با دلی دردمند، غمها و رنجهای خود را پنهان می‌دارند و قلم خود را در راه زدودن آثار اندوه از چهرهٔ انسانها، به کار می‌گیرند.

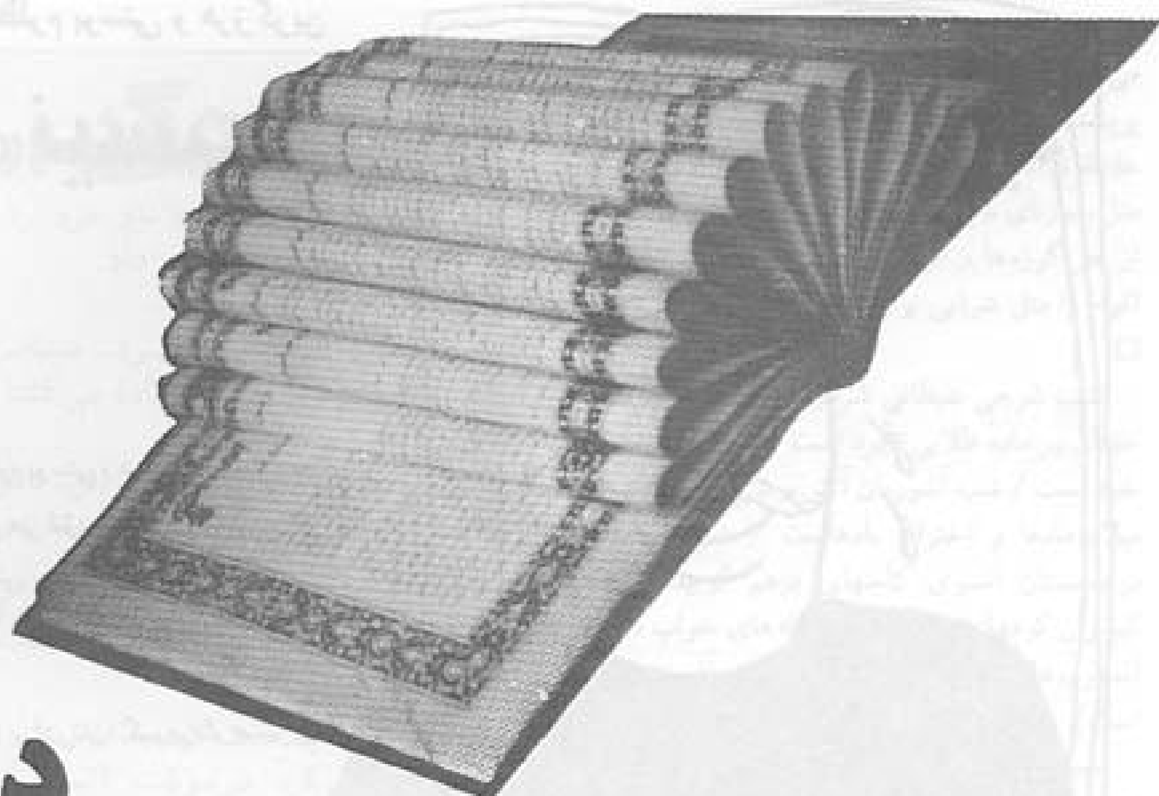
طنز پردازان ایران (شاعران، نویسندگان، کاریکاتوریستها و همه کسانی که در نشریات طنز به کار اشتغال دارند) مانند همهٔ انسانهای دیگر، به این نکته واقفند که زندگی، فقط «لبخند» نیست؛ اگرچه با لبخند، زیباتر است. تلاش آنان در راه تخفیف آلام و مصائب زندگی، تلاشی صادقانه و از سر درد و تعهد است. هدف طنزپردازان، قابل تحمل کردن زندگانی است و در عصری که دستهای ستمگران جهان برای انسانها، مصیبت و فاجعه می‌سازد، آنان با سلاح طنز به جنگ ستمگران می‌روند و از چهرهٔ پلشت و ناپاکشان پرده فرو می‌افکنند. اما اگر ابعاد فاجعهٔ ناشی از درنده خویی ظالمان از حدی فراتر رود، طنزپردازان نیز با دلی پر درد و داغ، خود را موظف می‌بینند به طریقی غیر از طنز نیز دین خود را به انسان و انسانیت ادا کنند.

هموطن!

اکنون و در دههٔ آخر قرن بیستم، در گوشه‌ای از جهان به ظاهر متمدن، سفاکان و ددمنشان یعنی صرب‌های انسان‌نما، بیگناهان را به شکنجه‌های قرون وسطایی در قلب اروپا می‌کشند و پیش از کشتار، جناباتی نسبت به زنان و کودکان مسلمان در بوسنی و هرزگوین مرتکب می‌شوند که قلم از نوشتن آن شرم دارد.

ما طنزپردازان ایران، این اعمال وحشیانه را که متأسفانه با سکوت تأییدآمیز بسیاری از مجامع بین‌المللی مواجه شده است، محکوم می‌کنیم و نفرت و انزجار خود را نسبت به انسان نماهای بی فرهنگ صرب اعلام می‌داریم و انتظار روزی را می‌کشیم که مردم مسلمان بوسنی و هرزگوین، این جنایتکاران را از موطن و خانه‌های خود برانند تا لبخند به لبهای کودکان مظلوم آن سرزمین باز گردد:

منوچهر احترامی - کمال اجتماعی جندقی - اسماعیل آتشی - مجید امیری نوری - علی اکبر اصفهانی - محمود اختیاری - سهراب اسدی - میترا اهل حق - فیروز ابراهیم پور - پرویز ایران زاد - ابراهیم افشار - کامران باقر - محمد باصری - علی بهروز نسب - محمد علی بنی اسدی - محمد پورثانی - ناصر پاك شیر - جهانگیر پارساخو - مهندس منوچهر پازوکی - ذبیح‌الله پیر قمی - پیمان پاك شیر - علی اکبر پور کاوه شیرازی - غلامرضا پرتوی - محمد حسین تقوی - دیهیم ترابی نیا - حسین توفیق - لادن توکلی - سعید توکل - ابوتراب جلی - اکبر جمشیدی - حسین جهادی کاشانی - منوچهر جراح زاده - شهرام جرادی نژاد - ناصر چولایی وکیلی - محمد حاجی حسینی - محمد حسن حسامی محولاتی - فیض‌الله حیدری نهاوندی - حسن حیدری - محمد خرمشاهی - مهندس مرتضی خدابخش - اسدالله خیر اندیش کرمانی - پرویز خائفی - دکتر حسن خواجه نوری - عباس خوش عمل - مرتضی خانعلی - مهندس یحیی خالقی - بهزاد خورشیدی - بهنام خمیسی - ناصر داروگر کرمانی - علی درخشی - جلال رفیع - بهمن رضایی - حسین رحیم خانی - کاظم روح بخش - پرویز روح بخش - سعید رضویان - علی رئیسی - دکتر فرشاد روشن ضمیر - حسین رحمانی پور - علی اصغر زعفرانی - ابوالفضل زرویی نصر آباد - محمد زنگنه - ناصر زارعی - سید احمد سیدنا - دکتر فریدون سیامك نژاد - مهندس بهروز سنگسری - بیژن سیف پوری - افشین سبوکی - خسرو شاهانی - اسدالله شهرباری - رضا شمسایی - احمد شیشه گران - مسعود شجاعی طباطبایی - کیومرث صابری - محمد صالحی آرام - ابراهیم صهبا - عمران صلاحی - محمد صارمی - رزیا صدر - پویك صابری - محمد رفیع ضیایی - سیامك ظریفی - عبدالله ظهوری - حسین عاطف - احمد عربانی - احمد عبداللهی نیا - جواد علیزاده - بهمن عبدی - کیومرث عباسی قصری - جواد عطارد - جمشید عظیمی نژاد - سوسن عقیقی - محمد عزیزی - سید مرتضی عمرانی - کریم فکور - مرتضی فرجیان - جواد فرهمند - حجت‌الله فرهادیان - فریبا فرشاد مهر - مسعود فقیر - بهروز قطبی - دکتر مسعود کیمیاگر - پروین کرمانی - غلامرضا کیانی رشید - اسفندیار کاویان جهرمی - ناصر کریمیان - نیك آهنگ کوثر - سید مهدی کاظمی - محمد کرمی - علی کرمی - کورش کلانترزاده - علی کسائیان - محمد کدخدایی - احمد کعبی فلاحیه - مهندس محمد علی گویا - تیمور گورگین - محمود گیوی - حسین گلستانی - دکتر فریدون گل افرا - امین گلستانی - احمد لطیفی - محمد جواد محبت - حسین مدنی مطلق - محمد صادق میر قندرسکی - عیسی مسیحا - رحمت‌الله مظهری - حاج محمد باقر مهدیقلی خان - اصغر میرخدیوی - مصطفی مساحی - خداکرم مقصودی - مسعود مهرابی - جلال مکوندیان - حسن ملکیان - دکتر سید برهان‌الدین میر منصوری - محمد مهدی - علی مریخی - نصرت‌الله نوحیان - مرتضی ناطقیان - اسماعیل نواب صفری - سید ابراهیم نبوی - سید جواد نبوی - علی نجاتی - سعید نوروزی - محمد حسین نیرومند - محسن نوری نجفی - نورالله وثوقی - یحیی وکیلی زند - حسین وزیری - حسین هاشمی - شهریار باربخت - ایرج یکه زارع - اعظم یزدان مهر.



●شرحی از کارنامه

گروه فرهنگ عمومی

شورایعالی انقلاب فرهنگی(۲)

دوّمین مصوبه

درباب سیاستها و ضوابط نشر کتاب

■ جلال رفیع

نخستین مصوبه شورای فرهنگ عمومی در شماره قبل ملاحظه شد. مصوبه مذکور در باب سیاستها و ضوابط نشر کتاب، هر چند بر اساس خواست شورایعالی انقلاب فرهنگی تدوین شده بود و از حیث مضمون و محتوا مورد مخالفت جدی شورایعالی قرار نگرفت، اما به دلیلی که قبلاً ذکر شد به تصویب نیز نرسید و بازگردانده شد تا از حیث شکلی بازنویسی شده به صورتی بهتر عرضه شود.*۱*

در هر حال، مصوبه نهایی تحت عنوان «اهداف، سیاستها و ضوابط نشر کتاب» توسط رئیس و دبیر شورای فرهنگ عمومی در آن ایام، مجدداً تدوین شد، سپس برای تصویب در اختیار شورایعالی انقلاب فرهنگی قرار گرفت و سر انجام در تاریخ ۶۷/۲/۲۰ طبق معمول با تغییرات و اصلاحات و اضافاتی در محتوی و شکل به تصویب رسید.

شاید مطالعه‌ی دقیق مفاد این مصوبه، خصوصاً تبصره‌های ۱ و ۲ در ذیل عنوان «حدود قانونی»، تا حدی بتواند برخی از ابهامات موجود در حوزه بحث‌ها و جنجال‌های مطبوعاتی اخیر پیرامون مسئله نشر کتاب از طریق وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را توضیح دهد و روشن کند.

اهداف و سیاستها و ضوابط نشر کتاب (مصوبه نهایی)

(مصوب جلسات ۱۴۷ـ ۱۴۸ و ۱۴۹ مورخ ۶ و ۱۳ و ۶۷/۲/۲۰ شورایعالی انقلاب فرهنگی)

فصل اول

■ ماده ۱ ـ هدف

اعتلای فرهنگ، ارتقای سطح دانش و تعمیق مبانی و ارزشهای انقلاب با تامین آزادی نشر کتاب، حفظ حرمت و حریت قلم، حراست از جایگاه والای علم و اندیشه و تضمین آزادی تفکر در جامعه اسلامی.

■ ماده ۲ـ

اصول و سیاستها

از آنجا که در جهان ارتباطات، کتاب یکی از وسایل مهم و موثر در انتشار و انتقال سریع و وسیع افکار و اندیشه‌های صحیح و ناصحیح بشمار می‌رود، موضع نظام جمهوری اسلامی در قبال آن عمدتاً از دو طریق و با اتخاذ دو سیاست مرتبط و مکمل یکدیگر به شرح زیر تحقق پیدا می‌کند:

■ ماده ۳ـ

● **الف: سیاستهای ایجابی و اثباتی**

۱ـ کتب و نشریات طبق اصل ۲۴ قانون اساسی در بیان مطالب آزادند.

۲ـ دولت و همه ارکان حکومت موظفند که بر اساس قانون از حریم آزادی کتب و نشریات مجاز حمایت کنند.

۳ـ تلاش برای افزایش آگاهیهای دینی، علمی، سیاسی، اقتصادی، هنری، تاریخی، اجتماعی و نظایر آن در سطح عموم و انتشار کتاب و نشریه به این منظور از حقوق افراد ملت است و هیچ مقام رسمی و غیر رسمی نمی تواند با اعمال فشار، انتشار یا عدم انتشار کتب و نشریات مجاز را باعث شود.*۲*

۴ـ تلاش در جهت انتشار کتب مفید برای نشر اندیشه‌ها و تعاطی افکار، رشد فکری در جامعه و مقابلهٔ فکر با فکر، تقویت روح نقادی و برخورد آزادانه و منطقی آراء و نظریات در جهت ادای وظیفهٔ امر به معروف و نهی از منکر، آزادی در استماع اقوال و اتّباع احسن و مآلاً کشف نظر صحیح، حق طبیعی هر فرد از افراد ملت است. *۳*

تبصره: برخورد قانونی با موارد غیر مجاز از اصل فوق مستثنی است و از سوی مراجع ذیربط به طریقی که در قانون تعیین شده است انجام می گیرد.

۵ـ سعی در انتشار کتاب و نشریات، لازمه بزرگداشت مرتبهٔ علم و تحقیق و تجلیل از مقام عالم و محقق و نویسنده و مترجم صالح در جامعه است و لذا تدوین و اجرای سیاستهای هدایتی و حمایتی نظام جمهوری اسلامی ایران در خصوص کتاب و نشریات باید به نحوی باشد که اهل قلم را به تالیف و انتشار کتابهای متناسب با نیازهای جامعه‌ی امروز در جهت اهداف و اصول ذیل تشویق و ترغیب نماید:*۴*

الف ـ تقویت و رواج امر پژوهش به عنوان یکی از مهمترین طرق تحقق استقلال فرهنگی و افزایش قدرت انتخاب و آگاهی مردم در همهٔ زمینه‌ها؛

ب ـ دفاع منطقی و محققانه از استقلال سیاسی و اقتصادی و فرهنگی، بویژه با عنایت به اصل «نه شرقی ـ نه غربی»؛

ج ـ نگاهبانی از دستاوردهای انقلاب اسلامی و تلاش برای تقویت و توسعه آن در قلمرو کتاب و کتابت؛

د ـ معرفی انقلاب اسلامی از راه تالیف و نشر آثار ارزشمند علمی و فرهنگی؛

هـ ـ تجدید حیات و مجد و جلال فرهنگی و سیاسی و اجتماعی اسلام از طریق انتشار کتابهای مناسب؛

و ـ مقابلهٔ موثر و مفید با تهاجمات سیاسی و فرهنگی خارجی و داخلی نسبت به ارزشها و اهداف

انقلاب اسلامی؛ *۵*.

ز ـ کوشش در راه حفظ میراث زبان و ادب فارسی و تقویت و گسترش آن از راه تصحیح انتقادی و تحقیق در بارهٔ متون فارسی و نشر آنها و همچنین بهره گیری مفید از دانش و اندیشهٔ بشری و تجربیات علمی و فنی دیگران از طریق ترجمهٔ سنجیده و مناسب به این زبان.

■ **ب ـ حدود قانونی**

نشر کتاب، همان گونه که ممکن است مظهر و نمودی از آزادیهای اجتماعی و انسانی تلقی گردد، چه بسا که مورد سوء استفاده و اشاعهٔ لاابالیگری فکری و اخلال در حقوق عمومی قرار گیرد. مسئولیتٔ دستگاههای ذیصلاح موظفند، به منظور مقابله با جوانب منفی، حدود و ضوابط قانونی نشر کتاب را، که ذیلاً آمده است، مورد توجه قرار دهند و فضای سالم و سازندهٔ طبع و نشر کتاب را حفظ و حراست نمایند.

کتبی که به شرح ذیل مخل به مبانی اسلام و حقوق عمومی باشد شایستهٔ نشر نیست:

الف ـ تبلیغ و ترویج الحاد و انکار مبانی دین؛

ب ـ ترویج فحشاء و فساد اخلاقی؛

ج ـ برانگیختن جامعه به قیام علیه نظام جمهوری اسلامی ایران و ضدیت با آن؛

د ـ ترویج و تبلیغ مرامهای گروههای محارب و غیر قانونی و فرق ضاله، همچنین دفاع از نظام سلطنتی و استبدادی و استکباری؛

هـ ـ ایجاد آشوب و درگیری در میان طوایف قومی و مذهبی و یا اخلال در وحدت جامعه و تمامیت ارضی کشور؛

و ـ تمسخر و تضعیف غرور ملی و روح وطن دوستی و ایجاد روحیه خود باختگی در برابر فرهنگ و تمدن و نظامات استعماری غربی یا شرقی؛

ز ـ تبلیغ وابستگی به یکی از قدرتهای جهانی و ضدیت با خط مشی و بینش مبتنی بر حفظ استقلال کشور؛

تبصره ۱ـ ملاك منع در حکم «اخلال به مبانی اسلام و حقوق عمومی» و «اضلال» در مورد کتب مضله، تاثیر و فعلیت است؛*۶*

تبصره ۲ـ موارد ذیل از شمول بندهای مذکور در «حدود قانونی»، خارج است:

الف ـ کتب تحقیقی و علمی در زمینه مکاتب الحادی و غیر آن که فاقد موضع گیری تبلیغی و ترویجی باشد؛*۷*

ب ـ تبیین مسایل مورد نیاز جامعه در زمینه‌های اخلاقی و جنسی بدور از تحریك و ابتذال و به شیوهٔ علمی جهت آموزش و شناخت و نیز وقتی که در کتب ادبی ترسیم و بیان صحنه‌های فساد با رعایت عفت قلم و بیان غیر محرك و شهوانی به منظور انتقال پیامی مثبت و عبرت آور، اجتناب ناپذیر باشد؛ *۸*



ج ـ طرح اشکالات و انتقادات و بیان نارساییها در جمهوری اسلامی جهت ریشه یابی و شناخت دقیقتر مسایل و دستیابی به راه حلهای مناسب و سازنده با بیان استدلالی و اصلاح طلبانه بدون توهین و افترا؛*۹*

د ـ طرح و نقل افکار و گفتار و مواضع فکری و عملی مخالفان انقلاب و نظام به منظور بررسی محققانه و عالمانهٔ آراء و اندیشه‌های آنان؛*۱۰*

هـ ـ کتب علمی و استدلالی و عقیدتی که محرك احساسات منفی و برهم زنندهٔ اساس وحدت در میان اقوام و فرق مختلف کشور نباشد؛*۱۱*

و ـ نقد و نفی آداب و سنن غلط و انحرافی به قصد اصلاح و بدون شائبه‌های سیاسی و استعماری؛*۱۲*

تبصره ۳ ـ انتشار کتب موضوع ماده ۳ و کتب دیگر، در صورتی که آثار منفی ناشی از مطالب مندرج در آنها با افزودن مقدمه و توضیحات محققانه و مناسب بر طرف شده باشد، بلامانع خواهد بود. *۱۳*

فصل دوم

■ **ماده ۴ـ هیأت نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب**

نظر به اینکه نظارت بر امر طبع و نشر کتاب و اجرای صحیح اصل ۲۴ قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران به عهدهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. این وزارتخانه هیأت نظارتی را متشکل از حداقل پنج نفر، از میان صاحب‌نظران و شخصیتهای علمی و فرهنگی وارد به مسائل کتاب و نشر و امور اجتماعی و سیاسی و تبلیغاتی، انتخاب و جهت تصویب به شورای فرهنگ عمومی معرفی خواهد کرد.

■ **ماده ۵ـ هیات نظارت بر نشر کتابهای کودکان و نوجوانان**

نظر به حساسیت و جنبه‌های خاص کتابهای کودکان و نوجوانان، هیات ویژه‌ای به نام «هیات نظارت بر نشر کتابهای کودکان و نوجوانان» متشکل از حداقل پنج تن از افراد صاحب نظر و آگاه به امور تربیتی (از دیدگاه اسلامی) و مسائل خاص کتابهای کودکان، تشکیل خواهد شد. این افراد را وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از میان صاحب نظران و نویسندگان کتابهای کودکان و نوجوانان و اشخاص آگاه به مسائل تربیتی در اسلام انتخاب و جهت تصویب به شورای فرهنگ عمومی معرفی خواهد کرد.

تبصره ۱ـ حداقل یکی از اعضاء این هیات باید از میان صاحب نظران و اعضای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان باشد.

تبصره ۲ـ نظارت هیات مزبور، از حیث شکل و محتوای کتب کودکان و نوجوانان و انطباق آنها با فرهنگ اسلامی و ایرانی و اصول تربیتی خواهد بود و این نظارت باید قبل از چاپ و نشر کتاب انجام گیرد.

تبصره ۳ـ نظارت هیات مزبور بر طبق آئین نامه‌ای انجام خواهد گرفت که این هیات تهیه خواهد کرد و به تایید وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی خواهد رساند. این آئین نامه باید ناظر به صورت و ماده‌ی کتب کودکان و نوجوانان باشد و راهنمایی باشد که مجریان با آن بتوانند محتوای این کتب را قبل از چاپ و نشر، با فرهنگ اسلامی و ایرانی و اصول صحیح تربیتی تطبیق دهند.

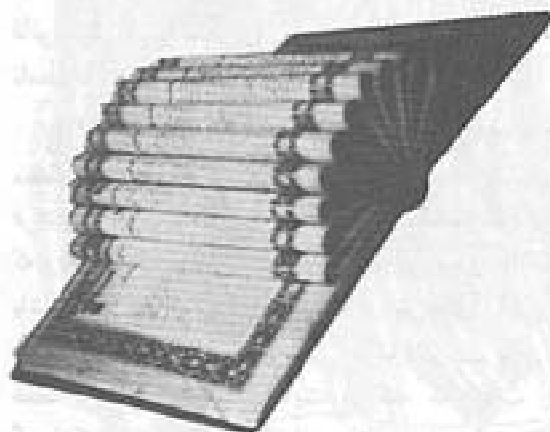
■ **ماده ۶ـ مسؤول اجرا**

مسوولیت اجرای این سیاستها و ضوابط به عهدهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. این وزارتخانه مکلف است در ایفای وظیفه خود از نظریات اعضاء هیات نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب به صورتی که شرح داده شده است استفاده کند، و ارگانها و ادارات و مراکز ذیربط به نوبهٔ خود موظفند در این خصوص با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی همکاری و هماهنگی نمایند.

ماده ۷ـ این آیین نامه در ۷ ماده و ۷ تبصره در جلسه‌های ۱۴۷ و ۱۴۸ و ۱۴۹ شورای عالی انقلاب فرهنگی به تصویب رسیده است. *۱۴*

■ **توضیحات :**

۱ گفته شد ذکر مکرر تعابیر و عناوینی مانند «ممنوع است، ممنوع است»، هرچند به جای خود ضروری است، اما در مجموع صورت ناخوشایندی را تصویر می‌کند و چنین به نظر می‌آورد که محور و جوهر قانون، برخورد سلبی و دیدگاه مبتنی بر نفی و



نهی و منع است. حال آنکه باید وجه اثباتی و ایجابی سیاست‌ها در جهت حراست از آزادی‌های مطلوب قانون اساسی و انقلاب اسلامی، جلوه بهتر و نمود بیشتری داشته باشد. (قریب به این مضامین)!

۲ شایسته یادآوری است که قبلاً در سال ۶۴ هنگام بررسی پیش نویس قانون مطبوعات در مجلس شورای اسلامی و ارائه پیشنهادهای متعدد به کمیسیون مربوط، یك ماده قانونی با مضمونی مشابه آنچه در پایان ماده ۳ مصوبه نهائی ضوابط نشر کتاب (مصوّبه فوق‌الذکر) آمده است نیز توسط اینجانب در کمیسیون مطرح شد و تحت عنوان ماده ۴ قانون مطبوعات به تصویب رسید. پس از تصویب، متوجه شدم که ممنوعیت را به اعمال فشار برای «انتشار» مطلب در مطبوعات اختصاص داده‌ایم، حال آنکه بیشترین فشارهای مفروض اساساً نه برای انتشار بلکه غالباً برای «عدم انتشار» اعمال می‌شود، اما دیگر کار از کار گذشته بود! خوشبختانه این کمبود در هنگام تصویب قانون نشر کتاب، به صورتی که فوقاً ملاحظه گردید، جبران شد و این بار پیشنهاد مطروحه بطور کامل مورد تصویب قرار گرفت: «هیچ مقام رسمی و غیررسمی نمی‌تواند با اعمال فشار، انتشار یا عدم انتشار کتب و نشریات مجاز را باعث شود». ماده ۳ ضوابط نشر کتاب (مصوب سال ۶۷) با ماده ۴ قانون مطبوعات (مصوب سال ۶۴) از این جهت قابل مقایسه است.

۳ و ۴ آنچه در ماده ۴ ضوابط نشر کتاب ذکر شده، کلمه به کلمه قابل بحث و بررسی است. هماطور که ملاحظه می‌کنید مقابله فکر با فکر و آزادی در

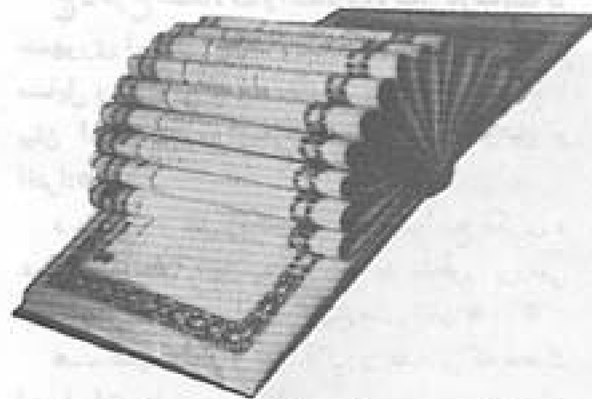
استماع اقوال مختلف به منظور اِتّباع اَحسن، از تعالیم اسلامیِ و آیه کریمه «فبشّر عبادیَ الّذین یستمعون القول فیتّبعون احسنه» الهام گرفته شده و به عنوان حق طبیعی هریك از افراد ملت در متن قانون فرهنگیِ نظام جمهوری اسلامی نیز به رسمیت شناخته شده. همچنین متن مادهٔ ۵ (تدوین و اجرای سیاستها باید به نحوی باشد که اهل قلم را به تألیف و انتشار کتب متناسب با نیازهای جامعه امروز تشویق و ترغیب نماید) قابل دقت مضاعف است.

۵ می بینیم که بند «و» در مادهٔ ۵، از مقابله «مؤثر و مفید» با تهاجمات سیاسی و فرهنگی یاد کرده است. حقیقت اینست که بدون احاطه و اشراف بر شیوه های مؤثر و مفید، ممکن است مقابله‌ی انجام شده موجبات نقض غرض را فراهم آورد و به ضد خودش تبدیل شود. به عبارت دیگر قانونگزار و سیاستگزار علی القاعده به این اصل معتقد است که نوع مقابله و همچنین نحوه مقابله، با نفس مقابله تفاوت دارد. مقابله‌ی غیرمؤثر و غیرمفید، نه تنها مطلوب و مقصود قانونگزار (سیاستگزار) نیست، بلکه به اصطلاح نامطلوب هم هست.

۶ در مورد اینکه مبنا و ملاك برای «ضالّه و مضلّه» دانستن یك کتاب چیست، دو نظریه (در شورای فرهنگ عمومی) مطرح شد. نظریه‌ی نخست این بود که وقتی فرضاً در متن یك کتاب، مطالبی وجود داشته باشد که با عقائد دینی و اصول و ارزش های انقلابی مغایرت پیدا کند، همین امر یعنی صرفاً نادرست بودن و غلط بودنِ آن مطلب کفایت می کند که کتاب را گمراه کننده و ضالّه و مضلّه بدانیم و انتشارش را ممنوع اعلام کنیم. اما نظریه دیگر این بود که صرف نادرستی یك مطلب و مغایرت آن با عقائد و ارزشها، برای جلوگیری از انتشار، کفایت نمی کند. یك مطلب نادرست و خلاف، وقتی می تواند ضالّه و مضلّه باشد که آثار منفی آن در جامعه و در واقعیّت و عینیّت جامعه، تأثیر خارجی و عینی و به عبارت دیگر فعلیت داشته باشد.

به عنوان مثال، توحید وشرك از مهمترین مباحث اعتقادی است. اعتقاد به توحید در رأس عقائد دینی و در رأس اصول دین است. توحید، اساس و بنیان معتقدات ما است. ممکن است کسی پیدا شود و کتابی غیرتوحیدی و حتی ضدتوحیدی در باب «تثلیث» بنویسد و منتشر کند و برای آن نیز بسیار تبلیغ کند، اما عملاً در جامعه‌ی ما مؤثر واقع نشود. به عبارت دیگر ممکن است ذهن و فکر و قلب مردم چنان نسبت به عقائدِ مشرکانه بیگانه بوده و چنان در برابر آن مصونیّت داشته باشد، که کتاب مذکور ابداً نتواند موجب اضلال شود. به این ترتیب، مطالب چنین کتابی البته باطل و نادرست و خلاف و حتی خودش عین ضلالت و بطلان است، اما جنبه فاعلی و اثر فعلی و نتیجه عینی و خارجی ندارد. بنابراین، به این معنا ضالّ و مضلّ هم نیست. در طول تاریخ اسلام نیز کتب شیعه و سنی، کتب فلاسفه و متکلمین، کتب عرفا و فرق مختلف اسلامی، مطرح کننده‌ی مطالب درست و نادرست در باره توحید و شرك و نبوّت و امامت و امثال آن بوده است، ولی همراه با جوابِ لازم همواره منتشر می شده و در اختیار اهل مطالعه قرار می گرفته است.

نظریه اول صرفاً به خود کتاب و حق بودن یا باطل



بودن مطالبش توجه دارد، ولی نظریه دوم علاوه بر آن، به موقعیت مخاطبین و وضعیت جامعه‌ی استفاده کننده از آن کتاب توجه نشان می دهد.

آنچه از ظاهر تبصره‌ی یك درذیل عنوان «حدود قانونی» برمی آید اینست که قانونگزار نظریه دوم را پذیرفته است.

اینجانب در جلسه شورای فرهنگ عمومی، هنگام طرح و شرح موضوع مذکور عرض کردم، به نظر بنده اساساً امروز ما با مسئله مهمتر و تازه‌تری مواجه شده ایم. این مسئله، سوای مسئله‌ی مورد بحث است. مسئله اینست که (چه ملاك اضلال، صِرفِ بطلان یك عقیده و چه قدرت تأثیرِ منفیِ آن در جامعه باشد) در هرحال، ما امروز با پدیده‌یِ بالاتر و مهمتری به نام «امواجِ ضالّه» مواجهیم. براستی ما امروز با امواج ضالّه که همان کتب ضالّه اما سوار شده بر دوش امواج رادیویی و تلویزیونی است چه باید بکنیم و چه می توانیم بکنیم؟ .

البته بحث مطروحه در این باب، مجال گسترده تری را می طلبد. قبلاً نیز در مجله ادبستان و در ادامه سلسله مباحث فرهنگی تحت عنوان اهداف و مبانی و اصول سیاست فرهنگی کشور، همین بحث به قلم اینجانب مطرح شده است.

* ۷ تا ۱۳ * دقّت در متن بندهای تبصره‌ی فوق‌الذکر نشان می‌دهد که قانونگزار و سیاستگزار نمی‌خواسته راحت‌طلب و ساده نگر و عجول و متکی بر قاعده‌ی مشهور «بزن بکوب برو جلو» باشد! به همین دلیل، اجرای مفاد این بندها به صورتی که معتدل و بدور از افراط و تفریط باشد کار آسانی نیست و لذا می توان گفت اجرای دقیق و درست آن، «هنر» است و هنر می طلبد. شاید چگونگی تفسیر و تأویل همین بندها یا چگونگی تعیین حدود و ثغور و تشخیص ضیق و سعه‌ی معانی آنها در مقام اجرا و تطبیق بر مصادیق بوده است که موجبات تشدید اختلافات و بروز تنش‌ها و تشنجات فرهنگی و مطبوعاتی را در سالهای اخیر فراهم آورده است.

ممکن است کسی کتابی را قبل از چاپ بررسی کرده و به یکی از نتایج و برداشتهای ذیل (درست یا نادرست) برسد:

ـ با الهام از مفاد تبصره یك در ذیل عنوان حدود قانونی (* ۶*)، مطالب کتاب یا برخی از مطالب آنرا نادرست بداند، اما معتقد باشد که در جامعه اثر گمراه‌کننده، ندارد زیرا ذهن و فکر و روح مطالعه کنندگان نسبت به مسائل مطروحه در کتاب و پاسخ آن، روشن است. یا معتقد باشد که کتاب مذکور اصلا طرفدار و خواهان و مطالعه کننده ای نخواهد داشت. فکر می کند آزادی انتشار مجلات و روزنامه‌های احزاب و گروههای سیاسی در سالهای ۵۸ و ۵۹ و حتی بعضاً پس از آن، توجیه فقهی اش چه بوده است؟ همچنین در طول تاریخ، آزادی انتشار کتب برادران اهل سنت (با وجود طرح مسائل و مباحث مغایر با اعتقادات توحیدی و ولایتی شیعه، در آن کتاب‌ها) فکر می کنید چه توجیه و توضیحی داشته است؟

ـ با الهام از مفاد بند الف تبصره دوم در ذیل عنوان حدود قانونی [*۷*]، مطالب کتاب را مباحثی در باب اندیشه های الحادی دانسته اما آنرا تحقیقی و علمی و طبق دریافت خود، فاقد اوصاف یا آثار تبلیغی و ترویجی بداند.

ـ متأثر از مفاد بند ب تبصره دوم سابق‌الذکر [*۸*]، کتاب را حاوی مباحث و موضوعات جنسی دانسته امّا طرح مباحث و موضوعات مذکور را تبیین مسایل مورد نیاز جامعه در زمینه‌های اخلاقی و جنسی، یا کاربرد شیوه علمی در جهت آموزش و شناخت مسائل جنسی، با ترسیم اجتناب ناپذیرِ صحنه‌های فساد تلقّی کند. درجه رعایت عفت قلم و بیان غیر محرك و غیر شهوانی نیز به عنوان «جزئی از مجموعه» کتاب و متناسب با ظرفیت‌ها و ضرورتهای داستانی و (بطور کلّی) نوشتاریِ موجود و ممکن، ارزیابی می‌شود. صرفنظر از اینکه این ارزیابی و آن تلقّی، فی الواقع یا از نظرگاه دیگر، تا چه حدّ صحیح یا غیرصحیح باشد.

ـ متأثر از مفاد بند ج تبصره دوم سابق‌الذکر [*۹*]، کتاب را حاوی مباحث انتقادی و شامل بحث و نقد و نظر در بابِ مسائل ومشکلات و نارسایی‌های مختلف و موجود در جامعه‌ی کنونی دانسته اما چنین تلقی کند که شیوه عمل نویسنده انتقامجویانه و تخریبی و مجرمانه نیست، بلکه عمل وی و اثر انتقادی وی از لوازم ریشه یابی و شناختِ دقیقِ مسائل و لازمه‌ی تلاش اجتماعی برای دستیابی به راه‌حل‌های مناسب است. احتمال وجود توهین و افترا هم، در مجموع و با ملاحظه‌ی مجموعه مطالب کتاب، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. صرفنظر از اینکه چنین برداشت و ارزیابی و قضاوتی اساساً صحیح یا سقیم باشد، روند نضج و نموّ آن اینگونه است.

ـ همچنین ملهم از بند «د» و بند «هـ» [*۱۰ و ۱۱ و ۱۲*]........

● ـ و بالاُخره خصوصاً با تأثیرپذیری از مفاد تبصره سوّم [*۱۳*]، چنین تصور کند که آثار منفی ناشی از مطالب مندرج در کتاب با افزودن مقدمّهٔ مناسب یا توضیحات محققانه، برطرف شدنی است، چنانکه با کتاب تاریخ مشروطه کسروی، همینگونه رفتار شد.

۱۴ این مصوبه، در اواسط خرداد ماه هزار و سیصد و شصت و هفت، به معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ابلاغ شده و از این زمان به بعد است که اجرای مفاد یك مصوبه‌ی رسمی در باب ضوابط نشر کتاب و ازجمله تلاش برای تشکیل دو هیأت نظارت تدریجاً آغاز می شود. و این بدان معنا است که قبل از این تاریخ، همانطور که قبلا نیز اشاره شده، هیچ مصوبه رسمی و ضابطه قانونی مدوّنی ازسوی هیچ مرکز قانونگزار و سیاستگزاری به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ابلاغ نشده است.

جگرگوشه

● محمّد رضا گودرزی



در آن هوای گرفته و سرد، به سرعت خاک باغچه را کنده بود. وزش باد گاهی شدید می‌شد. با هر مشت خاکی که ازگودال بیرون می‌ریخت، نگاهی شتابزده به اطراف می‌انداخت. زیر چشمهای گودرفته‌اش عرق می‌درخشید. دستهایش از ضعف می‌لرزیدند. هنگامی که گودال به اندازه‌ی کافی عمیق شد، پوشش آن جسم سنگینی را که کنارش بود، پس زده بود. این بار با حرکاتی آرام، آن را بوسیده و به سرعت رویش را با خاک مرطوب پوشانده بود. بلند شد و به سختی به سوی اتاقش رفت. بی‌آنکه توان شستن دستهایش را داشته باشد، روی گلیم پهن شده بود و نفسی به آسودگی کشیده بود.

بهار همراه با نسیم ملایمش فرا رسید. ماه کامل می‌درخشید. در را باز کرد و با گامهایی که به فرمانش نبودند، داخل شد. از حیاط که می‌گذشت، درخشش چیزی در باغچه، چشمش را به خود جلب کرد. جلو رفت و دست کشید. سوزشی سریع! دستش را پس کشید و خیره شد. جوانه‌ای بود از جنس پولاد! با دو انگشت تکانش داد. قرص و محکم!

«اصلا نفهمیدم چه طور پیش اومد! هر ماه شکمم سنگینتر می‌شد و باد می‌کرد!»

هیاهوی کارگاه در سرش می‌پیچید. کارگری با او شوخی می‌کرد، اما او حوصله‌اش را نداشت. آن روزها یکمرتبه حالت ضعف به او دست می‌داد، عرق می‌کرد و می‌نشست. درونش آرام نداشت.

«نه ماه طول کشید و هر ماه شکمم بزرگتر می‌شد. بغل دستی‌ام با خنده به من می‌گفت: «چیه اکبر، نکنه حامله شده‌ی؟!»

چهره‌ی درهم کارگران در صف کارت‌زنی، کسالت و بی‌خوابی. اکراه. گله‌ی گوسفند به هم فشرده. تکرار! تکرار! «اگه بگم شایدم حامله شده‌م، اونوقت چی بهم می‌گن؟!»

ذرات فلز منتشر در هوا را استنشاق کرد. به شدت نفس نفس می‌زد. دستهایش چرب وسیاه بودند. انگشتانش توان و گیرایی لازم را نداشتند.

«اونوقت بهم گفت: «مادرسگ، فقط بلدی شکم گنده کنی! می‌خوای بیرونت کنم؟ ننه من غریبم بازی در نیار. یادرست و حسابی وایسا کار کن، یا هری!» درست همون شب بود که کار تموم شد.»

به خود می‌پیچید درد می‌آمد و می‌رفت. می‌گرفت و رها می‌کرد. تقلای شدیدی کرد و یکباره آرام شد. به زحمت نشست روی رختخوابش و آن «شمش پولاد» زاده شده را در بغل گرفت. شگفت‌زده دستی به رویش کشید و آن را برداشت. ضربان قلبش خوش‌آهنگ و یکنواخت بود.

«حالا می‌فهمم جگر گوشه به چی می‌گن! کسی که نه ماه توی تن آدم سر و کله بزنه! خونش با خونت یکی باشه! حتی اگه یه شمشم باشه، باز پاره‌ی تنته».

آن را شسته بود، دورش پارچه پیچیده بود و در کمد گذاشته بود. لا به لای لباسها. هر شب که از کار برمی‌گشت، آن را می‌بوسید و نوازش می‌کرد. شمش پولادی گرم و تپنده!

تا این که شبی متوجه شد که شمش گرم، رو به سردی می‌رود.

«درد تو رو به کی می‌تونستم بگم؟ از تو با کی می‌تونستم حرف بزنم؟ از کی می‌تونستم بپرسم که چرا یه دفعه این جور شدی؟...» آن وقت، بهت‌زده آوردش کنار باغچه، زانو زد و سعی کرد دردش را به باد پاییزی بسپرد. از آن شب، سعی‌اش این بود که دیگر به باغچه نگاه نکند.

«توروحمو زنده کردی! خب، اگه به خاک احتیاج داشتی، چرا هیچی نمی‌گفتی؟ پیش خودت فکر نکردی که من بعد از تو چی می‌کشم؟!»

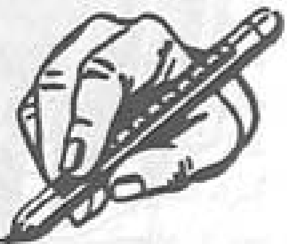
اون شب اولی که تو رو اینجا دیدم، فکر کردم سوزنی یا چاقویی هستی که وارونه تو باغچه کاشتنت. ولی شب بعدش، چشمام دیگه به اختیار خودم نبود و خود به خود به اینجا کشیده می‌شد! می‌دیدم که با چه سرعتی رشد می‌کنی! باور کردنی نبود! و شبای بعد... یه سال نکشید که تو اینطور رشید و بزرگ شدی! اره‌ای محکم، پهن و تیز، با قدی همقد خودم!»

به آن دست می‌کشید و چشمانش برق می‌زد. البته نه به دندانه‌های چون الماسش، بلکه به پهنای صاف آن. سرش را به آن تکیه می‌داد و آرام آرام برایش زمزمه می‌کرد. تمام شعرهایی را که در کودکی آموخته بود، همراه با قصه‌هایی شگفت ازآن دوران. هرچه که در انبانش بود، بی کم و کاست.

برای او اولین پرتو خورشید بر سر فرزندش نمایان می‌شد و غروب، واپسین شعله‌اش را از سر او برمی‌چید. اره‌ای شده بود. قامت کشیده، باصلابت و نیرومند، و در زیر آبشار نور آفتاب، درخششی غریب داشت. اما این هم دیری نپایید. «از اون وقتی که خودمو شناختم، درد و رنج باهام بوده، تو خونم، با استخونام. حالا هم درد تو راحتم نمی‌ذاره. آخه باز چی شده؟ رنگت چرا زرد شده؟ قامتت چرا خم شده؟!...»

گریه کرد، به قدری که از اشکش باغچه لبریز شد. سرش را به پهنای اره کوبید و نالید. آن شب به بستر نرفت و در کنارش ماند. تا صبح، پلک روی هم نگذاشت و مویه کنان آن را نوازش کرد. شب بعد و شب بعدهم، اره خمیده تر و لرزان تر شده بود، رنگ او نیز زرد و چشمانش گود افتاده.

تا اینکه باد، تخته چوبی را از پشت بام فرو انداخت و به دندانه‌ی اره کوبید. آن تماس آنی و تند، تخته را چون پنیر به دو نیم کرد، و دندانه‌ی اره، در همان نقطه درخشیدن گرفت. شتابان از جاجست. تکه‌ای چوب دیگر. اره سرزنده تر شد. و باز هم. این بار قطعه‌ای آهن، به همان ترتیب. پاره سنگ نیز. همان داستان. اره تن از رخوت کشید. ■



درسهایی دربارهٔ داستان نویسی-(۳)

نوشتن رمانتان را به تاخیر نیندازید

■ لئونارد بیشاب

■ ترجمهٔ محسن سلیمانی

۴۷. سرعت رمان

سرعت نوشته یعنی میزان تندی حرکت شخصیتها، طرح خطی و روابط در داستان. اگر سرعت پیشروی رمان کم و زیاد نشود، اوجهای تندرمان کند، لحظات هیجان انگیز کسل کننده و صحنه‌های میانی نمایشی ملال آور می‌شود. سرعت کلی صحنه‌های متوالی رمان باید متفاوت باشد. بهترین موقع تنظیم سرعت رمان، هنگام بازنویسی است.

مثال (داستان): سربازی غیبت غیر مجاز می‌کند تا نگذارد زنش ترکش کند. نویسنده می‌خواهد برای افشای شخصیت، دیدار آنها را عقب بیندازد.

(الف) با هواپیما به سانفرانسیسکو می‌رود. (ب) سرباز در فرودگاه منتظر زنش می‌شود، اما زن آنجا نیست. (ج) ماشین کرایه می‌کند و به خانه می‌رود، اما زنش در خانه نیست. (د) به خانهٔ مادرش می‌رود، اما زنش آنجا هم نیست. (هـ) به خانهٔ دوستش می‌رود، ولی زنش آنجا هم نیست. (و) نتیجه می‌گیرد که زنش ترکش کرده است. با ناراحتی پرسه‌ای در آن اطراف می‌زند. خشمگین است. (ز) به فرودگاه می‌رود. (ح) با هواپیما به اردوگاه بر می‌گردد.

کم و زیاد کردن سرعت پیشروی داستان در این صحنه‌های متوالی تقریبا غیر ممکن است. سرباز فقط با ماشین اینجا و آنجا می‌رود. البته می‌توان از توصیفهای صحنه‌ای، خاطرات و تصورات درونی او استفاده کرد، ولی امکان رویارویی و عمل نمایشی نیست. چرا که سرعت را بر عمل داستانی بنا می‌کنند و بالاجبار و نه خود به خود، به وجود می‌آید. در واقع نویسنده به دقت آن را طرحریزی می‌کند. برای ایجاد سرعتی متوالی می‌توان از گفتگوهای طولانی، روایتهای مبسوط یا شرح و توصیفهای مفصل استفاده کرد. اما باید از به کارگیری مطالب نامربوطی مثل سیر در هزار توی ناخودآگاه شخصیت و تک گویی‌های عمیق اجتناب کرد.

مثال (همان داستان) (توالی صحنه): (الف) سرباز در هواپیمایی است که به سانفرانسیسکو می‌رود. (ب) مه غلیظ هواپیما را مجبور می‌کند تغییر مسیر داده، در بیکرزفیلد فرود بیاید. (ج) سرباز ماشینی کرایه و در راه فردی را سوار می‌کند که پولش را می‌دزدد و او را از ماشین به بیرون پرت می‌کند. (د) سرباز حافظه‌اش را از دست می‌دهدو سرگردان می‌شود. (هـ) ناخود آگاه سوار ماشینی که به سانفرانسیسکو می‌رود، می‌شود. (و) راننده هر چه دارد از او می‌گیرد و او را با ضربه‌ای به سرش از ماشین به بیرون پرت می‌کند، که همین ضربه باعث می‌شود که حافظه‌اش را بازیابد. (ز) به خانه می‌رود و می‌فهمد که همسرش ترکش کرده است. (ح) با هواپیما به اردوگاه بر می‌گردد.

اگر چه پایان هر دو شکل داستان یکی است، اما میزان سرعت آنها با هم فرق دارد. بهتر است نویسنده هنگام بازنویسی، توالی سرعت رمان را تنظیم کند، چرا که در این موقع بر رمان تسلط کامل دارد: می‌تواند مطالب زائد را دور بریزد، وضعیت جدیدی خلق و سرعت طرح داستان را کم یا زیاد کند و برای هماهنگ کردن طول نوشته با سرعت صحنه‌ها، آن را مختصر کند.

۴۸. رمان سرنوشت

رمان سرنوشت را می‌توان بر اساس یکی از دو ساختار اصلی نوشت و با اینکه داستان در هر دو مورد یکی است، اما خط طرح‌ها و حوادث آنها با هم فرق دارد.

داستان: شش مسافر سوار دلیجانی که از منطقهٔ سرخ پوست‌ها می‌گذرد می‌شوند تا به لی‌بردو یعنی آخرین ایستگاه دلیجان بروند.

در ساختار اول زندگی همهٔ شخصیتها در طول سفر به ناچار به هم گره می‌خورد. و وقتی به مقصد می‌رسند، رمان تمام می‌شود و آنها از هم جدا می‌شوند. در ساختار دیگر دلیجان در فصل اول به لی‌بردو می‌رسد و شخصیتها از هم جدا می‌شوند؛ و بقیهٔ رمان نشان می‌دهد که چگونه دست سرنوشت مجدداً آنها را در پایان رمان به هم می‌رساند.

شخصیتها: زنی حامله، یک روسپی، پزشکی دائم‌الخمر، قمار بازی مسلول، فروشندهٔ ویسکی و اختلاسگر بانک ـ آنها در راه، ششلول بندی را که تازه از زندان فرار کرده، نیز سوار می‌کنند. سرخپوستان نیز با مهاجران در حال جنگ هستند.

در این نوع رمان سرنوشت، از ابتدا تا انتهای سفر انواع و اقسام حوادث رخ می‌دهد و تا دلیجان به لی‌بردو برسد نویسنده، از طریق این حوادث هول و ولا، معما و انتظار ایجاد می‌کند. وقتی تک تک شخصیتها افشا شدند و ترکیبهای مختلفی از روابط آنها به وجود آمد، موقعیتها تشدید می‌شود. و وقتی رویدادها (آسیبها، گرسنگی، تشنگی، وحشت، عشق، تنفر، خشونت و غیره) عمل داستانی را تشدید کرد، جنبه‌های مختلف شخصیتها هر چه بیشتر افشا می‌شود.

خط طرح: پزشک دائم‌الخمر بطریهای مشروب نمونهٔ ویسکی فروش را می‌نوشد و با او رفیق می‌شود و از او حمایت می‌کند. قمار باز مسلول عاشق زن حامله که به شوهر سربازش عشق می‌ورزد، می‌شود. آنها رأی‌گیری می‌کنند تا دیگر جلو نروند، اما اختلاسگر بانک از آنها می‌خواهد که به سفرشان ادامه بدهند. زن حامله بچه‌اش را با کمک پزشک و زن روسپی به دنیا می‌آورد، زن روسپی عاشق ششلول بند که می‌رود تا از قاتلان پدرش انتقام بگیرد می‌شود. قبل از این که رمان به نتیجهٔ پایانی برسد، سرخپوستهای خشمگین و تیزرو آنها را تعقیب می‌کنند و قمار باز را می‌کشند. سرانجام آنها به لی‌بردو می‌رسند. زن با نوزادش به شوهر سربازش می‌رسد. پزشک از روی خالی مادرزاد، می‌فهمد که سرباز پسر او که سالها پیش ترکش کرده بود، است. ششلول بند انتقامش را می‌گیرد و سواره با زن روسپی می‌گریزد. اختلاسگر بانک را دستگیر می‌کنند و دیگران نیز از هم جدا می‌شوند.

هنگامی که شخصیتها در رمان سرنوشت با یکدیگر روابط برقرار می‌کنند نمایش نیز به وجود می‌آید؛ و مشکل هر یک از شخصیتها در طی سفر تشدید می‌شود و ایجاد بحران می‌کند. اما باید وحدت رمان کامل و پایان آن، اوج قوی رمان باشد.

نویسنده در شکل دیگر رمان سرنوشت نیز از همین شخصیتها استفاده می‌کند، اما در سفر اتفاقی نمی‌افتد. نویسنده خود شخصیتها را که همه با هم غریبه‌اند با روایتش توصیف و علائق و مشکلات هر یک را بیان و آتش انتظار و کنجکاوی خواننده را تیزتر می‌کند. خواننده می‌داند که آنها به دلیلی یک جا جمع شده‌اند، اما شخصیتها این را نمی‌دانند. سفر آنها در فصل اول تمام می‌شود، اما نویسنده شخصیتها را تعقیب و داستان هر یک را تعریف می‌کند و کم کم داستانها در نقطه‌ای با هم تلاقی می‌کنند.

خط طرح: پزشک شروع به طبابت می‌کند. اختلاسگر بانک به سفرش ادامه می‌دهد. زن حامله به پاسگاه شوهر سربازش می‌رود. قمار باز پرسه می‌زند. ششلول بند در پی شکار قاتلان پدرش است. زن روسپی به کافه‌ای می‌رود.

در اواسط رمان، دست سرنوشت آنها را از طریق حوادثی دوباره یک جا جمع می‌کند و دوباره مثل رمان سرنوشت اولی (شکل قبلی) ترکیبهای مختلفی از روابط آنها به وجود می‌آید. آنها در پاسگاه نظامی به هم برمی‌خورند و نویسنده، موقع حملهٔ پرقدرت سرخپوستان زندگی و روابط آنها را تجزیه و تحلیل می‌کند.

ششلول بند قاتلان پدرش را در کافه‌ای که زن روسپی در آن است می‌کشد. پزشک دائم‌الخمر را به پاسگاه نظامی می‌برند تا زن سرباز به کمک او وضع حمل کند. قمار باز در کافه‌ای که زن روسپی در آن است همهٔ پولهای اختلاسگر بانک را می‌برد و اختلاسگر او را با تیر می‌زند و به پاسگاه نظامی پناه می‌برد. زن روسپی مرد ششلول بند زخمی را با گاری به پاسگاه، پیش پزشک می‌برد. زن وضع حمل می‌کند و دکتر می‌فهمد که نوزاد، نوهٔ او و شوهر زن، پسرش که سالها پیش ترکش کرده بود، است. پسر و پدر هر دو خالی روی مچ دستشان دارند. ششلول بند و زن روسپی عاشق یکدیگر می‌شوند و همگی موقع حملهٔ سرخپوستان، از پاسگاه دفاع می‌کنند.

در ساختار اول شخصیتها در محلی جمع شده‌اند و اتفاقی بیرونی (سفر با دلیجان) آنها را یک جا جمع کرده است. اما در ساختار دوم شخصیتها از هم جدا هستند ولی حوادث مختلف زیادی آنها را یک جا جمع می‌کند. اما هدف و ساختار هر دو داستان یکی است و فقط خط طرح‌های آنها با یکدیگر فرق دارد.

۴۹. داستان دوقلو و حذف رجوعهای دائم به گذشته

اگر نویسنده نمی‌تواند رویدادهای زیادی را که قبل از صحنهٔ فعلی اتفاق افتاده، حذف کند نباید برای بیان این مطالب، دائم از بازگشت به گذشته استفاده کند. چرا که این کار خامدستی است و حواس خواننده را پرت می‌کند. این مطالب را باید در رمان تبدیل به داستانی جدید کرد و این داستان گذشته را به موازات داستان حال پیش برد. البته باید داستان گذشته را در اواسط رمان تمام کرد.

این ساختار، پیچیده و تا حدودی فریبنده است، فریبنده است چون برداشت خواننده از ابتدا این است که دو داستان کامل، در انتهای رمان به هم می‌رسند. و پیچیده است چون تمام حوادث و روابط داستان گذشته با داستان زمان حال و شخصیتها ارتباط مستقیم دارند. با این حال تا موقعی که داستان گذشته با داستان زمان حال نیامیخته، باید جداگانه پیش برود.

مثال (داستان زمان حال): برادران دوقلو برایان و لیون بر سر فرمانداری کانزاس با یکدیگر مبارزهٔ انتخاباتی می‌کنند. رقابت آنها بسیار دوستانه و توأم با وقار است. و ظاهراً اختلاف آنها صرفاً سیاسی است.

(داستان گذشته): داستان از زمانی که برادرها ۱۴ سالشان است آغاز می‌شود. آنها با هم رقابتی کینه‌توزانه و بدخواهانه دارند و هر یک کلک می‌زند و دسیسه می‌چیند تا دیگری را از سر راه بردارد. آنها هر دو عاشق مدلین هستند. داستان گذشته تا روزی که احزاب آنها را برای انتخابات نامزد می‌کنند، ادامه می‌یابد. لیون با مدلین ازدواج کرده است.

داستان گذشته در اواسط رمان: هنگامی که برادرها قسم می‌خورند همدیگر را نابود کنند تمام می‌شود. نویسنده برای اینکه مشخص کند داستان حال کاملاً جای داستان گذشته را گرفته است از بحران تکان دهنده‌ای در زمان حال استفاده می‌کند. برایان را موقع نطق انتخاباتی ترور می‌کنند. و چون خواننده داستان گذشته را می‌داند فکر می‌کند که برایان کسی را اجیر کرده تا برادرش را بکشد.

داستان گذشته باید خود داستان کاملی باشد. وقتی هر دو داستان جریان دارند، از اهمیتی یکسان برخوردارند. داستان گذشته به دلیل تلاقی‌اش با داستان زمان حال به پایان می‌رسد. خواننده باید اشتباهاً فکر کند که لیون برادرش را کشته است؛ چرا که بیشتر مجذوب داستان می‌شود. اما وقتی می‌فهمد که قاتل، مدلین است تسکین پیدا می‌کند.

۵۰. ساکن کردن عمل داستانی

لازم نیست نویسنده موقع داستان‌نویسی عمل داستانی را شروع و سپس بلافاصله کامل کند، بلکه می‌تواند از جواز شاعرانه[1] (ضرورت داستانی) یا شیوهٔ متوقف کردن زمان استفاده کند.

مثال: زنی عصبانی درجا می‌جنبد تا به صورت مردی سیلی بزند. بین حرکت زن و تماس کف دست او با صورت مرد، فاصله‌ای زمانی وجود دارد و نویسنده می‌تواند اطلاعاتی را در این فاصلهٔ خالی بگنجاند: زمان را متوقف کند، دست زن و صورت مرد را ثابت نگه دارد تا از فاصلهٔ بین آن دو استفاده کند.

نویسنده به یکی از سه دلیل زیر زمان را متوقف می‌کند:

۱ـ با استفاده از زاویهٔ دید شخصیتی که دست به عملی می‌زند، اطلاعاتی را در داستان بگنجاند.
۲ـ زاویهٔ دید شخصیتی را که علیه‌اش اقدامی می‌کنند مطرح کند.
۳ـ با استفاده از روایت تحلیلی مختصر، معنی عمل داستانی را بیان کند.

مثال (زن): زن دستش را بلند کرد و محکم به طرف صورت مرد برد: «دیگر هرگز از من در دسیسه‌های زشتش سوءاستفاده نخواهد کرد. هرگز.» دست زن صورت مرد را تکان داد.

(مرد): زن دستش را بلند کرد و محکم به طرف صورت مرد برد. مرد جاخالی نداد: «از من متنفر نیست. از خودش متنفر است چون کلک خورده» در یک لحظه، در صورتش احساس سوزش کرد.

(تحلیل مختصر): زن دستش را بلند کرد و به طرف صورت مرد برد: «هیچگاه غضب زن را فراموش نخواهند کرد. این لحظات پرانزجار همیشه با آنها خواهد بود.» دست زن محکم به صورت مرد خورد.

نویسنده همیشه درپی فرصتی است تا اطلاعاتی را راجع به شخصیت، درگیری، روابط و طرح در داستان بگنجاند. این لحظه هرچه عجیب‌تر و جالبتر باشد، تأکید بیشتری بر این اطلاعات می‌شود. اما اگر این اطلاعات را درجهای دیگری بیاوریم، ممکن است خواننده آن را نادیده بگیرد.

اگر مردی در زندگی واقعی، خود را از پنجرهٔ بالای ساختمانی به پایین پرت کند و در آستانهٔ سقوط به زمین و مرگ باشد، هنگام پایین آمدن جیغ و داد می‌زند و طولی نمی‌کشد که نقش زمین می‌شود. اما نویسنده می‌تواند در داستان و قبل از مرگ شخصیت، از انواع و اقسام مکاشفه‌ها، ادراکها، عناصر طرح خطی، خاطرات، ندامتها و بیمها استفاده کند. اگرنویسنده زمان را متوقف کند تا بین آغاز و پایان عمل داستانی اطلاعاتی پرمعنی را بگنجاند، خواننده نیز توقف عمل داستانی را می‌پذیرد.

۵۱. مرگ شخصیتهای فرعی

نویسنده نباید وقتی شخصیتی فرعی می‌میرد، به طور مفصل به مرگ، مراسم تشییع و تدفین او بپردازد، چرا که هیبت آن فضا، حرکت را کند می‌کند و صحنه آنقدر اطلاعات به خواننده نمی‌دهد تا بتوان وجودش را توجیه کرد. نحوه و علت مرگ شخصیت فرعی باید صرفاً به بسط طرح خطی شخصیت اصلی کمک کند. آنقدر که محتوای زندگی شخصیت فرعی که معمولاً از طریق مرگ یا مراسم تشییع یا صحنهٔ به خاکسپاری یا هر سهٔ اینها افشا می‌شود، مهم است، مرگ او مهم نیست. مرگ او و نه محتوای عاطفی و معنوی آن، به پیشرفت طرح خطی کمک می‌کند.

مثال: آنها به نفس نفس زدن‌های عموفیتزروی[۲] گوش دادند. یکی هق هق گریه کرد. آفتاب بعدازظهر در مقایسه با سایه، دلچسب بود. کشیش که داشت مراسم را به پایان می‌برد، با صوتی خوش گفت: «پسرم، آمرزیده شدی» عمه آگاتالبش را گاز گرفت و ناله کنان گفت: «بدی، بدی عزیزم» و یاد زمانی که بدی سی سالش بود و بالای تپه ایستاده بود و تفنگش را تکان می‌داد افتاد، که داد می‌زد: «بیایید بچه‌ها» و بعد به توپخانهٔ ارتش انگلستان پیوست. شجاع، بدی شجاع. و اینک قهرمان عزیزی مرده است.

با اینکه این نوع صحنه‌ها به دلیل رقت‌انگیز بودن، برای نویسنده‌ها بسیار جذاب است، اما معمولاً جایی انباشته از مطالب زرق و برق‌دار، احساسات مصنوعی، و افکار عمیق تصنعی است. صحنهٔ مفصل و باشکوه مرگ، مراسم تشییع و به خاک سپاری را باید برای قهرمان اصلی نگه داشت.

شخصیت فرعی باید سریع بمیرد. مرگ و زندگی او مصالح بیشتری برای گسترش طرح خطی شخصیت اصلی فراهم می‌کند. چرا که نویسنده به حضور شخصیت فرعی در رمان خاتمه داده است و فقط تاثیر زندگی و مرگش ادامه دارد.

اگر شخصیت فرعی روی صحنه می‌میرد، نباید آن را طولانی کرد، بلکه فقط باید با جملهٔ «آه، به نظر تو مراسم تدفینش باشکوه نبود؟» یا «به نظرت عمو فیتزروی آرام نمرد؟»، به مراسم تشییع و تدفینش اشاره کرد. فقط باید مرگ قهرمان طولانی و صحنه‌های تدفین او مفصل و نمایشی باشد.

۵۲. چند شگرد اساسی

نویسنده نباید از آنچه گمان می‌کند راجع به داستان‌نویسی می‌داند راضی باشد. برخی از فنون ظاهراً آماتوری را باید حتی موقع نوشتن اشکال بسیار پیچیدهٔ داستان نیز به کار گرفت. هیچ اثر پیچیده‌ای از این شگردهای اساسی و مفید بی‌نیاز نیست. باید در همهٔ رمانها و داستانها از چهارشگرد زیر استفاده کرد:

۱. **معرفی از طریق اعمال جسمانی** (خواننده از این طریق به سرعت شخصیت را به جا می‌آورد).

ناخن جویدن، دماغ خاراندن، پوزخند عصبی زدن، چشمک زدن، لب گازگرفتن، قرچ قرچ کردن (شکستن) انگشتان، تق تق زدن با قلم به چیزی، طرز راه رفتن، حالتهای دست و غیره.

۲. **معرفی از طریق تکیه کلام** (که نویسنده به دلیل اینکه نمی‌خواهد دائم نام شخصیت یا گوینده را تکرار کند از آن استفاده می‌کند): «می‌دانی؟»، «درآمدم که»، «گوشت با من است؟»، «که این طور»، «گوش کن!»، «به نظرم»، «کی می‌گوید؟»، «واقعاً؟ واقعاً، الان؟»، «وای، وای،...» و غیره.

۳. **استفاده از ویژگیهای شخصیت** (برای اینکه با ذکر عادات رفتاری شخصیت، شخصیت باورکردنی شود): پرخوری، شهوترانی، خونسردی، بدبینی، دائم‌الخمر بودن، خودخواهی، پررویی، بزدلی، نزاکت بیش از حد، پرحرفی، تکبر و غیره.

۴. **استفاده از ظواهر جسمی** (برای حذف توصیفهای تکراری و نیز برای اینکه خواننده به سرعت شخصیت را به جا بیاورد): کوتاه، بلند، چاق، لاغر، عضلانی، استخوانی، نحیف، خمیده، بی‌قواره، خوش اندام، شق و رق، رنگ پریده، سرخی، بی‌حالتی، بی‌حسی و غیره.

نویسنده نباید همیشه شخصیت را به هنگام ظهورش در رمان یک جور توصیف کند. البته اگر شخصیت رهگذر (تصادفی) است و حداکثر دو، سه بار در داستان ظاهر می‌شود می‌توان هر بار او را مثل قبل توصیف کرد. اما هنگام توصیف شخصیتهای اصلی یا فرعی دائماً متحول، باید از توصیف اولیه فقط برای اشاره به شخصیت و افزودن توصیفهای بعدی استفاده کرد. به علاوه نویسنده باید به جای تغییر توصیف، ابتدا از مترادفهای هماهنگ با توصیف اصلی استفاده کند و بعد کم کم توصیف اصلی را تغییر دهد تاپیوستگی آن حفظ شود.

۵۳. حوادث آنی

نویسنده همواره باید از نحوهٔ پیشروی رمان آگاه باشد و هنگامی که یکی از صحنه‌های میانی کند پیش می‌رود از حوادث آنی استفاده کند.

حادثهٔ آنی، ورود ناگهانی و غیرمنتظرهٔ حادثه‌ای به درون طرح است که به یکباره نیروی تازه‌ای به رمان می‌دهد. به نظر می‌رسد حادثهٔ آنی مثل سیل آنی، بی‌دلیل رخ می‌دهد اما علت دارد.

داستان: ماجراهای براتی براون در سفرش به شهرهای مرزی برای دستفروشی داروهای مقوی. براتی رگه هر مرضی را از دردهای مزمن گرفته تا دُمل مداوا می‌کند. سال ۱۸۴۳ است.

حادثهٔ آنی باید بیشتر با شغل شخصیت ارتباط داشته باشد تا زندگی شخصی وی. اما این حادثه که از فعالیتهای شغلی او ناشی می‌شود باید برزندگی شخصی وی اثر بگذارد.

مثال: براتی روی رکاب کوچک کالسکه‌اش ایستاد. بطری را بالا نگه داشت و مایع سبز درون آن را جلوی مردم تکان تکان داد و گفت: «همشهریها! این اکسیرحیاتبخش سرفه، خس خس سینه، آروغ و رماتیسم را معالجه می‌کند. اگر یک جرعه از این بنوشید نفسی می‌کشید و اشتیاق شدیدی نسبت به....» ناگهان کسی داد زد: «دروغگوی رذل، چشمانت را در می‌آورم.» همه برگشتند و به مردیکدستی که اسلحه‌ای را تکان می‌داد نگاه کردند. مرد گفت: «من تابستان آن اکسیر را خوردم و دستم از تنم جدا شد.» براتی از رکاب پایین پرید و به درون کافه گریخت.

نباید برای این حادثه مفصلاً زمینه‌چینی، یا از آماده سازی یا اخطار کسی استفاده کرد: «براتی، مردیکدستی دارد می‌آید سراغت!» بلکه شخصیت شغلی دارد که هرلحظه احتمال دارد حادثه‌ای برایش رخ دهد. حادثه، که بدون دادن هرگونه علامتی رخ می‌دهد، از گذشتهٔ شخصیت ناشی می‌شود؛ به این دلیل ساده که شخصیت گذشته‌ای دارد. حادثه آنی، کار کاتالیزور (عامل فعل و انفعال شیمیایی) را انجام می‌دهد تا عامل کندکننده را که در همهٔ رمانها وجود دارد، از میان بردارد. حادثهٔ آنی نباید علت روشنی داشته باشد، اگرچه باید به نظر منطقی بیاید. به محض اینکه حادثهٔ آنی رخ داد، سریعاً محو می‌شود، چرا که صرفاً برای احیای مجدد داستان روی داده است. و نتیجهٔ آن داستان را پیش می‌برد.

۵۴. جمع‌بندی پایان داستان

اگر نویسنده رمان را به نحوی روشن به پایان برساند و خواننده تا مدتها با کنجکاوی از خود نپرسد: «خوب، بعدش چه شد؟»، نتیجهٔ پایانی رمان راضی کننده است. شیوهٔ پایان‌بندی جالب نیز تمام کردن رمان با دو پایان‌بندی است.

پایان‌بندی اولیه همان نتیجهٔ پایانی داستان است که ضمن آن بالاخره همهٔ درگیریها حل و رفع می‌شود و

روابط به سامان می‌رسد. اما پایان بندی دوم که ضمیمهٔ پایان بندی اولیه است لحن مُقطع داستانهای واقعی و مستند را دارد. این قسمت خلاصهٔ زندگی شخصیتهایی است که قبلاً نقشهای خود را در رمانِ کامل، ایفا کرده‌اند. پایان‌بندی دوم نیز خواننده را راضی می‌کند.

داستان: چهارخلبان امریکایی قبل ازورود امریکا به جنگ جهانی دوم، به نیروی هوایی سلطنتی انگلستان می‌پیوندند. جان قهرمان میدان نبرد می‌شود و هفده هواپیمای آلمانی را سرنگون می‌کند. هواپیمای پل سقوط می‌کند و وی یك پایش را ازدست می‌دهد. بعد با دختری انگلیسی ازدواج و مغازهٔ دخانیات باز می‌کند. بیل سرگرد و فرمانده می‌شود. لو[۳] را به خاطر معاملات قاچاق به طرزی توهین‌آمیز از نیروی هوایی اخراج می‌کنند. و رمان با تجدید دیداری احساساتی، مضحك، پر از صفا و صمیمیت و توأم با حرفهای وقیح تمام می‌شود. و بعد هر کس به راه خود می‌رود تا باقیماندهٔ زندگی‌اش را بگذراند. و این نتیجهٔ پایانی داستان است.

دیگر برای خواننده مهم نیست که «بعد چه شد؟» چرا که گره‌گشایی شده و رمان به نتیجه رسیده است.

اما نویسنده اطلاعات بیشتری به خواننده می‌دهد: خلاصه‌ای از زندگی شخصیتها را نیز پس از تمام شدن رمان بیان می‌کند. نثر این جمع‌بندی مجزا، گزارشی (مستندگونه)، و لحن آن فاقد احساسات است.

مثال: جان سعی کرد رکورد تازه‌ای از کشتن دشمن از خود به جای بگذارد. بعد از سرنگون کردن ۹۹ هواپیما، نصیحت فرمانده‌اش را نادیده گرفت و سعی کرد صدمین هواپیمای آلمانی را نیز سرنگون کند. اما برفراز پورت‌ویل سقوط کرد و جسدش هرگز پیدا نشد.

لو کار معاملات قاچاقش را وسعت داد و رقیب مافیای انگلستان شد و چندی بعد سکته کرد. در سال ۱۹۶۸ نیز مشاور امور جنایی اسکاتلندیارد شد. وی هم اکنون در فلینگ دیو[۴] زندگی می‌کند و غاز پرورش می‌دهد.

اما درجهٔ ژنرالی از بیل دریغ شد و وی به روسیه رفت و شروع به تجدید سازماندهی نیروی هوایی روسیه کرد. آمریکا چند نفر را مأمور ترور او کرد و آنها نیز موفق به ترور او شدند.

پل همسرش را به خاطر رقاصه‌ای سوری رها کرد و او انواع و اقسام رقصهای یك پایی را به پل یاد داد. آنها زوج مشهور کلوبهای شبانه و صاحب سه فرزند شدند. و بعد پل به خوبی و خوشی از کار کناره گیری کرد.

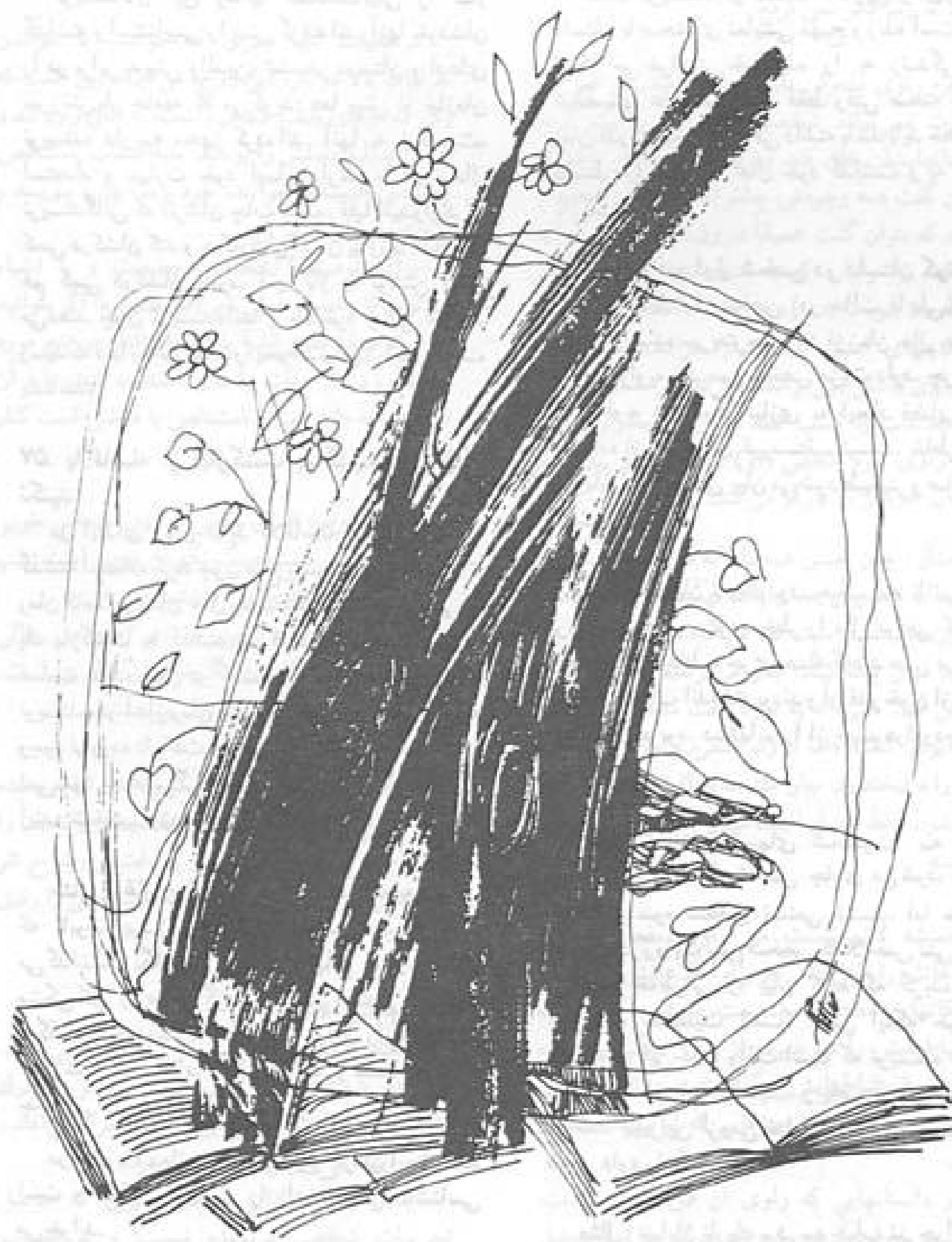
نویسنده خلاصه زندگی همهٔ شخصیتهای اصلی را به همین نحو بیان می‌کند تا آخرین درپوش ابدی سرچشمهٔ رمان را بگذارد: بالاخره رمان به پایان می‌رسد و اینك همه می‌دانند «بعد چه شد.»

۵۵. رمان را با مشکل گشای غیبی تمام نکنید

هنگام نتیجه‌گیری پایانی، رمان را با استفاده از مشکل گشایی که ناگهان در رمان ظاهر می‌شود تا رمان را از وضعیت لاینحل و بلاتکلیفی نجات دهد تمام نکنید. خوانندگان معاصر برخی از غافلگیریهای غیر منتظره، یکی دو تا نجات از مخمصهٔ غیر قابل پیش‌بینی و تصادف بعید را می‌پذیرند، اما استفاده از مشکل‌گشای غیبی، غلط چنان فاحشی است که نمی‌توان آن را پذیرفت. این کار کلیشه‌ای و نشانگر آماتور بودن نویسنده است.

نخستین بار یونانیها در تئاترشان از شیوهٔ مشکل‌گشای غیبی استفاده کردند. نویسندگان یونانی نمایشنامه را به نحوی تنظیم می‌کردند تا شخصیتها در آخر نمایش بالاجبار در دام وضعیتی لاینحل بیفتند و ناگهان دستگاهی در صحنه فرود می‌آمد و یکی از خدایان پا پیش می‌گذاشت و با دبدبه و کبکبه و خدایگونه مشکلی را که انسانهای ضعیف و فانی نمی‌توانستند رفع کنند، حل می‌کرد. و تماشاگران یونانی با شادی هلهله می‌کردند، اما خوانندگان امروزی غر می‌زنند.

مثال ۱: شوهر بینوای زنی در بیمارستان بستری است و اگر او را عمل ـ که مخارجش بسیار بالاست ـ نکنند، خواهد مرد. زن روی نیمکت پارك نشسته است. و گریه می‌کند. بعد کیفش را باز می‌کند و دستمالی بر می‌دارد تا اشکهایش را پاك کند. صدای هواپیمایی را در بالای سرش می‌شنود و ناگهان کیفی پر از الماس از آسمان درست به درون کیف زن می‌افتد.



مثال ۲: خانواده‌ای انگلیسی برای گردش دسته‌جمعی به دشتی می‌روند. موقع گردش نوزاد یازده ماههٔ خانواده، لب پرتگاهی می‌رود و بر روی خاك نرم ورجه ورجه می‌کند. مادرش او را می‌بیند و جیغ می‌زند. بچه از پرتگاه سقوط می‌کند. ناگهان عقابی عظیم‌الجثه شیرجه زنان به قنداق بچه چنگ می‌زند و پروازکنان او را به ساك بچه بر می‌گرداند. به پای راست عقاب کارت هویتی بسته‌اند که روی آن با حروفی خوانا نوشته شده است: «گروه عقابهای نجات کودکان».

شاید این گونه امدادهای معجزه‌آسا در زندگی واقعی ممکن و پذیرفتنی باشد، اما ظهور حوادث مشکل‌گشا در داستان بسیار نامحتمل است، چون بسیار ناگهانی و غافلگیر کننده است و با ذهن منطقی خواننده سرِ ناسازگاری دارد. باید خواننده را کاملا برای صحنهٔ حیاتی نجات یا گره گشایی حساس آماده کرد. نویسنده کُل رمان را برای رسیدن به نتیجهٔ نمایشی و پر احساس آن می‌نویسد: نباید خواننده را با حقه‌های پیش پا افتاده مأیوس کرد. البته می‌توان در حوادث فرعی از مشکل‌گشاها استفاده کرد اما باید قبل از اینکه خواننده عصبانی شود وضعیتی نمایشی ایجاد کرد. تا خامی مشکل گشای غیبی را از بین ببرد.

۵۶. نوشتن رمانتان را به تأخیر نیندازید

رمانها را چگونه می‌نویسند؟ رمان نویسان چه‌جور آدمهایی هستند؟ می‌توان زوجی جوان و تازه ازدواج کرده را با نویسنده‌ای که دائم کار نوشتن رمانش را عقب می‌اندازد مقایسه کرد.

نو زوج جوان کارمندند و بچه می‌خواهند اما موقع مناسبی برای بچه‌دار شدن نیست. اولین خواستهٔ آنها امنیت اقتصادی است. امسال را با جشنهای متعدد می‌گذرانند. سال بعد ترفیع می‌گیرند و حقوقشان اضافه می‌شود. سالها می‌گذرد. اینك آنها صاحب مقامی شده‌اند، اما اگر زن بخواهد بچه‌دار شود باید سرکار نرود. و قطع حقوق وحشتناك است: در این موقعیت عاقلانه نیست که بچه‌دار شوند.

نویسنده نیز که نقد و بررسی، داستان کوتاه و داستانهای واقعی می‌نویسد، عملاً وقت رمان نویسی ندارد. دو، سه سالی می‌گذرد. احساس می‌کند هنوز به قدر کافی با فنون نویسندگی آشنا نیست. تاکنون هرگز مدتی طولانی به اثری نپرداخته است. حتماً ناشران از نویسندگان جدید استقبال نمی‌کنند و رمان او را نیز روی انبوهی از آثار بنجل دیگر می‌اندازند و رد می‌کنند. در این موقعیت رمان نویسی خطر کردن است.

پس چگونه است که هر سال رمانهای اول بسیاری از نویسندگان چاپ و منتشر می‌شود.

نویسندگان این رمانها مصلحت‌بینی را کنار گذاشته و استثنابینی را پیش گرفته‌اند. آنها خودشان را در برابر بدبینی والدین، تمسخر دوستان و ادعای سرزنش‌بار جامعه که می‌گوید: «ما بیش از نیازمان نویسنده داریم» مجهز کرده‌اند. آنها به شخصیت، استعداد و مهارت خود ایمان دارند. با این حال نویسندگانی که اثرشان چاپ نشده، قلباً امیدوارند که کسی درکشان کند و به کارشان ایمان بیاورد. البته اگر هم کسی درکشان نکرد، آنها باز به نوشتن ادامه می‌دهند چون نویسنده‌اند. و بالاخره زمانی خواهد رسید که دنیا رمانهایشان را بخواند و آنها را به رسمیت بشناسد.

۵۷. بلافاصله از «بازگشت به گذشته» استفاده نکنید

در ابتدای رمان نباید بلافاصله از بازگشت به گذشته استفاده کرد، چون مانع پیشروی رمان است. تا رمان کاملاً در زمان حال جا نیفتاده است نباید حتی از یك بازگشت به گذشته هم استفاده کرد مگر اینکه قسمت عمدهٔ رمان در گذشته رخ داده باشد. چرا که نویسنده در آغاز رمان هنوز وضعیتی در زمان حال به وجود نیاورده، تا باعث هیجان، هول و ولا و انتظار شود. نمی‌شود با عقب‌گرد اولیه، نقبی به زندگی حال و آینده شخصیت زد.

مثال (آغاز رمان): آلوین در حالی که به کسانی که تابوت برنزی را در آمبولانس سیاه رنگ می‌گذاشتند نگاه می‌کرد، چروکهای کت و شلوار مشکی‌اش را صاف کرد. زنش در تصادمی مشکوك درگذشته بود. چهارده سال قبل: روزی را که با زنش آشنا شد به یاد آورد. باران می‌آمد. و سقف کتابخانه چکه می‌کرد...

در مثال بالا، مانعی سر راه شروع رمان ایجاد شده است و خواننده مطالبی را راجع به فرد ناشناسی می‌خواند.

برخی از معایب زود استفاده کردن از بازگشت به گذشته عبارتند از:

۱. هدف از رجوع به گذشته استفاده از مصالحی همچون پس‌زمینه‌ها، درون‌نگری‌ها، ادراکها، انگیزه‌ها، شکستها و موفقیتهای شخصیت است که در روابط و درگیریهای زمان حال وجود ندارد. اما قبل از استفاده از محتوای گذشته، **باید زمان حال وجود داشته باشد.**

۲. تا وقتی خواننده نداند درگیری فعلی شخصیت چیست، علاقه‌ای به سر درآوردن از اتفاقات گذشته ندارد. خواننده می‌خواهد بداند **که شخصیت واقعاً کیست؟**

۳. چون خواننده چیزی راجع به زندگی حال شخصیت نمی‌داند، نمی‌تواند اهمیت حادثهٔ زندگی گذشته شخصیت را ارزیابی کند. زیرا معیاری برای مقایسه ندارد. و از خود می‌پرسد: **چرا دارم چیزهایی راجع به این شخص می‌خوانم؟**

۴. هنوز وضعیت زمان حال شکل نگرفته است. بنابر این نویسنده پس از تمام شدن بازگشت به گذشته، باید به چه چیز زمان حال برگردد؟ و آیا خواننده نخواهد گفت که: «آه، شروع داستان یادم نمی‌آید؟»

هدف نویسنده، از قسمت آغازین رمان، شروع داستان با صحنه‌ای نمایشی مهیج و زنده است. ضمن اینکه می‌خواهد خواننده را به زندگی فعلی شخصیتها علاقه‌مند کند. فقط وقتی صحنهٔ آغازین رمان قدرت پیشروی کافی داشته باشد باید خطر کرد و داستان را مدتی به حال خود گذاشت و به گذشته بازگشت.

۵۸. زاویه دید اول شخص در داستان کوتاه

زاویه دید اول شخص (در حالت فاعلی) از نظر اینکه نویسنده سریعتر می‌تواند از زمان حال به گذشته برود بر زاویه دید سوم شخص مزیت دارد. چراکه در این زاویه دید دیگر نیازی به ایجاد فضایی برای استفاده از شیوه‌های غیرمستقیم نیست. خاطراتی که از زبان اول شخص بیان می‌شود طبیعیتر و صادقانه‌تر است.

مثال: خیابان تاریك بود. حباب سه تا تیر چراغ برق شکسته بود. بوی خطر را مثل موقعی که دستهٔ چهارنفری دزدها به جری حمله کردند حس می‌کردم. او را در راه آب انداخته بودند و آن قدر خون از او رفته بود که مرده بود. دستهایم را از جیبم درآوردم و جلو رفتم.

خاطرات مثل نفسهای شخصیت، به نحوی طبیعی از زبان اول شخص جاری می‌شود. و مثل خاطرات سوم شخص تصنعی نیست. اما خواننده هیچگاه در روایت سوم شخص کاملا حس نمی‌کند که نویسنده خاطراتی را بیان کرده که گزیده‌ای از تجربیات شخصیت است. ضمن اینکه خواننده همواره بر این نکته واقف است که نویسنده به طور متناوب یا از نام شخصیت و یاضمیر «او» استفاده می‌کند، بنابراین لزومی ندارد دائما نام شخصیت یا ضمیر «او» را تکرار کند.

مثال: خیابان تاریك بود. سه حُباب تیر چراغ برق شکسته بود. (او) بوی خطر را مثل موقعی که دستهٔ چهارنفری دزدها به جری حمله کردند حس می‌کرد. جورج دستانش را از جیبش بیرون کشید و جلو رفت.

مزیت دیگر زاویهٔ دید اول شخص در این است که نویسنده به راحتی می‌تواند از زبان شخصیت، گذشتهٔ او را افشا کند. و با وجود اینکه این کار نوعی انتقال است، اما ظاهراً انتقالی صورت نمی‌گیرد.

مثال: خواهرم روزالی خیلی خسته به نظر می‌رسید. مثل مادرمان که هر روز چهارده ساعت در کارخانهٔ کنسروسازی کار می‌کرد و مجبور بود ما را بزرگ کند، شده بود. وقتی سنش ازسی گذشت، مادر زمینگیر شده بود، انگار هنوز دلیلی برای زنده ماندن داشت. مثل کسی که از فرط خستگی نمی‌تواند حتی گور خودش را پیدا کند، خودش را جلو می‌کشید و بعد روی زمین ولو می‌شد. ما در کلبهٔ چوبی کثیفی زندگی می‌کردیم. همیشه سرماخورده بودیم و دماغمان کیپ بود. موقع باد و بوران پنجره‌های کلبه می‌لرزید و می‌شکست.

داستان کوتاه برخلاف رمان آنقدر طولانی نیست که خواننده فراموش کند که دارد نوشته‌های نویسنده‌ای را می‌خواند. بنابراین خواننده راحت‌تر در داستان «من راوی» غرق می‌شود تا در داستانی که «او» تعریف می‌کند.

۵۹. تقسیم روایت

صفحات متعدد روایت خشك و خالی، خسته کننده است. زیرا اطلاعات راجع به شخصیتها، اتفاقات گذشته، علت و تاثیر این حادثه و آن درگیری یك جا جمع و کم کم کوهی از اطلاعات با هم مخلوط می‌شوند و دیگر نمی‌توان مصالح کمکی را ازمصالح داستان تمیز داد. روایت باید ضمن این که اطلاعاتی به خواننده می‌دهد، گیرا باشد.

به علاوه، کم و زیاد کردن سرعت پیشروی داستان در روایتی مفصل، بسیار مشکل و تأثیر بصری روایت طولانی برخواننده که مجبور است همهٔ آن را بخواند، ناخوشایند است. و باز احتمال دارد روایت شبیه متن کتابهای درسی شود.

نویسنده می‌تواند برای رفع این مشکل از فن ساده‌ای استفاده کند: با گفتگوها و صحنه‌های دیگر روایت طولانی را به چند قسمت تقسیم کند.

داستان: رمان در قرن دوازدهم یعنی هنگامی که چین سعی می‌کرد به کره لشکرکشی و بر کره حکمرانی کند اتفاق می‌افتد.

نویسنده ابتدا شروع به روایت سابقهٔ این تجاوز و خواننده را با بسیاری ازحکام، سردارها و رؤسای چینی که قرنهای متمادی نقشهٔ تصرف کره را می‌کشیدند آشنا می‌کند. ضمناً از طریق همین روایتها نبردها، دسیسه‌ها، سنن، اصول اخلاقی، قهرمانان (مرد و زن) برجسته و افراد حقه‌باز را توصیف می‌کند.

مثال ۱: نویسنده، می‌تواند ضمن یکی از روایتها که چگونگی شورش دهقانان علیه سربازگیری و مالیاتهای ظالمانه را بیان می‌کند، صحنه‌ای را تصویر کند که در آن رهبر انقلابی را دستگیر می‌کنند. و وقتی او را روی خیابانها می‌کشند تا ببرند و گردنش را بزنند مردم سوگواری می‌کنند.

مثال ۲: وقتی نویسنده دوباره روایت کردن را از سرمی گیرد و خواننده را به زمانی می برد که رؤسای قبایل مختلف گرد آمده‌اند تا قوایشان را یکی کنند، می تواند برخی از گفتگوها و نقشه‌های آنان را نیز در بین روایت بیاورد.

استفاده از چند صحنه و گفتگو در بین روایتی طولانی، آدمها را واقعی و آن دورهٔ تاریخی را زنده تر می کند. هرچه روایت طولانیتر باشد، میزان استفادهٔ نویسنده از صحنه یا گفتگو و تقسیم روایت به قسمتهای کوچکتر باید بیشتر باشد و برعکس.

۶۰. من راوی فاعلی و مفعولی

دو شکل اصلی روایت اول شخص عبارت است از **من راوی فاعلی و من راوی مفعولی.** نویسنده باید ابتدا محتوا، میدان عمل و دید داستان و نیز سطح حرفهای من‌راوی را ارزیابی کند.

داستانی که طرح پیچیده و شخصیتهای زیادی دارد، نیاز به میدان دید وسیع و تجزیه و تحلیل‌های مختلف شخصیتها و وضعیتها دارد. در این مورد استفاده از من‌راوی مفعولی مناسبتر است. اما اگر طرح داستان ساده و شخصیتهای آن کم باشد، به دلیل اینکه نویسنده نیاز به تاثیر بی‌واسطهٔ راوی، عمق شخصیت و واکنشهای عاطفی دارد، بهتر است از من‌راوی فاعلی استفاده کند.

من راوی فاعلی در تمامی روابط، درگیریها، اعمال و حوادث داستان عمیقاً نقش دارد، اما به دلیل محدودیتهای طبیعی جسم انسان، صرفاً می‌تواند برخی از اتفاقاتی را که شاهدش نبوده، تعریف کند. چرا که او هم از اتفاقات جاهای دیگر، مطلع می شود یا می‌تواند حدس بزند چه اتفاقی رخ داده است. من‌راوی فاعلی در حقیقت تجسم انسانی (تشخیص) «اکنون» است. با این حال، می تواند گذشته، توقعات و پیش‌بینی‌هایش را افشا کند و با همهٔ خوانندگان شخصا صحبت کند و صمیمانه توضیحاتی دربارهٔ خودش، اشخاص دیگر و وضعیتهای مختلف به خواننده بدهد.

اما من راوی مفعولی، نقش چندانی در روابط و حوادث ایفا نمی‌کند. و به جای تعریف سرگذشت تقریباً عادی خود، داستان زندگی شخصیتهای اصلی را بازگو می کند. وی در مقایسه با من راوی فاعلی، داستانها و درونکاویهای اشخاص بیشتری را بیان می کند، تحرک بیشتری دارد وبر زمان مسلط است و می تواند در موقع لزوم، به راحتی به لحاظ زمانی، جلو و عقب برود.

من راوی فاعلی فقط هنگامی داستان اشخاص دیگری را بیان می کند که نقشی در داستان او داشته باشند. اما من راوی مفعولی نقشی فرعی در داستان اصلی دارد و شخصیت اصلی نیست.

مثال (من راوی فاعلی): زنم را ترک کردم چون سردمزاج و ملال‌آور بود، دوسالی سرگردان بودم و پیشخدمت رستورانی در نیواورلئان شدم. بعد با لورتا، دختری جذاب و با احساس آشنا شدم. می خواهم با او ازدواج کنم اما ازقانون تعدد زوجات می‌ترسم.

مثال (من راوی مفعولی): موقعی که جان جیس پیشخدمت کافه‌ای در نیواورلئان بود با او آشنا شدم. مرد ساکت و تنهایی بود. گفت که چون همسر اولش سردمزاج و ملال‌آور بوده، او را ترک کرده است. بعد با لورتا که دختر چاق و بوری بود آشنا شد. لورتا او را به هیجان آورده بود. می‌خواست با او ازدواج کند، اما می ترسید که مبادا به جرم تعدد زوجات به زندان بیفتد.

اگر من راوی فاعلی حراف نباشد، وسعت وعمق زمان کم می شود. و با اینکه داستان را بی‌واسطه برای خواننده تعریف می کند، میدان دید او کم است. چون راوی فاعلی به طور منطقی نمی‌تواند همهٔ اتفاقات پیرامونش را شرح دهد. اما ازسوی دیگر، اگر راوی پرحرف باشد، شدت تأثیر داستان از بین می‌رود. چون بیش از حد توضیح می‌دهد، و ازروایت کردن اتفاقاتی که برایش رخ داده، منحرف می‌شود تا به وصف شخصیتهایی که مستقیماً در کشمکش زندگی او نقشی ندارند، بپردازد، درحالی که فقط اتفاقاتی که در زمان حال برای خود او رخ می‌دهد، مهم است. شخصیت مصرانه از خواننده می‌خواهد که به داستانش گوش دهد و در زندگی او شریک شود.

مثال: نمی‌توانستم دوری لورتا را تحمل کنم. دختری آتشی‌مزاج و پراحساس بود. برایش مهم نبود که وضع مالی من حسادت‌برانگیز نیست. فقط شیفتهٔ من بود. زن من هرگز این چیزها را درک نمی کرد. چون مثل ماهی سردمزاج و بی‌محبتی بود. اما نمی‌دانم چرا از من جدا نمی‌شد. همهٔ فکر و ذکرم پیش لورتا بود و اصلا به زنم فکر نمی کردم.

من راوی مفعولی باید حراف باشد، در غیر این صورت نمی‌تواند شخصیتهایی را با روایت کردن داستانهایشان خلق کند. وباید آنقدر پیچیده باشد که بتوان گفت همهٔ وجودش چشم است؛ و آنقدر تحلیلگر باشد که بتوان گفت **عمیقاً درون‌نگر** است. و باید خواننده را وادارد که به شخصیتهای دیگر بیشتر علاقه‌مند شود تا به خود او. و باید اطلاعاتی در بارهٔ شخصیتهای اصلی در اختیار خواننده بگذارد که من راوی فاعلی نمی‌تواند. چرا که به زحمت می تواند آن اطلاعات را کسب کند. من راوی مفعولی تقریباً شبیه راوی سوم شخص (او) است و فقط بخشی از داستان خویش را بازگو می کند.

مثال: جان جیس همچنان به مراوده اش با لورتا ادامه داد. همسرش بعداز اینکه فهمید جان وارث شش میلیون دلار شده است، سه کارآگاه خصوصی را اجیر کرد تا او را پیدا کنند. جان می ترسید که مبادا لورتا ترکش کند. شبی که به لورتا گفت متأهل است، من آنجا بودم. گفت: «اما از زنم متنفرم.» لورتا با غرور و ناباورانه لبخند زد. جان ملتمسانه گفت: «اما ازم جدا نمی شود. فقط اعتبار اجتماعی و مذهبش برایش مهم است.»

همیشه لازم نیست من راوی مفعولی، منبع اطلاعاتش را فاش کند. چون او اطلاعاتش را ازمنابع و مکانهای مختلفی به دست می‌آورد، خواننده استنباطهایش را می‌پذیرد. از سوی دیگر، خواننده اگرچه در استنباطهایش از گفته های من راوی فاعلی، آزاد است، اما فقط از چیزهایی که او می‌داند، مطلع است.

در داستانهایی که راوی آن من فاعلی است، نویسنده با وارد کردن راوی در درگیریها و با تحلیل شخصیتهای دیگر، در داستان شک و انتظار و کشش ایجاد می کند. اما هنگامی که راوی من مفعولی است، هرچه جذابیت شخصیتها و داستانهایشان بیشتر باشد، شک و انتظار و کشش بیشتر است و برعکس.

۶۱. صفات نامشخص

صفات فرضی و نامشخص، کلمات سهل انگارانه‌ای است که اشخاص، وضعیت یا اشیاء را توصیف می کند. این صفات به این دلیل فرضی است که خواننده، خود باید جزئیات یا تصویر هرچیزی را کامل کند. و به این دلیل نامشخص است که تصویر عینی یا جزئیات دقیق چیزی را به دست نمی‌دهد.

صفاتِ زیبا، خوش‌تیپ، جذاب، زشت، شرور، افسونگر، خوب، ناز، دنیا دیده، خوشگل، عالی، مطبوع، ناخوشایند و غیره مبهم و کلی هستند و فقط باید از آنها در گفتگوها یا درون نگری‌ها استفاده کرد.

مثال: زنی جذاب وارد سالن مد شد. زن موهای زیبا و بلند و دندانهای قشنگی داشت. مرد قدبلند و خوش‌تیپی به سوی او رفت و بردست ظریفش بوسه زد. آنها زوج نازی بودند.

درحقیقت تنها چیزی که خواننده با خواندن جزئیات بالا در بارهٔ این زوج، می فهمد این است که زنی که موهای بلند و دندان داشت، به اتاق وارد شد و مردی قدبلند دستش را بوسید. بقیهٔ صفات نامشخص یا فرضی هستند و خواننده خود باید آنها را بنویسد و صحنه را خلق کند.

برای توصیف اشخاص، وضعیت و یا اشیاء می توان از رهنمود عملی زیر استفاده کرد: اگر بتوانید برای توصیف ظاهر اشیا یا احساساتتان در پنج مورد مختلف زیر، از صفت واحدی استفاده کنید، باید آن صفت را به دلیل اینکه نامشخص یا فرضی است کنار بگذارید.

مثال، خوب: غذای خوبی خوردم. احساس خوبی دارم، مرد خوبی است. سگ نگهبان خوبی است. پیپ خوبی است. دیدار خوبی داشتیم.

عالی: غذای عالی‌یی خوردم. احساسی عالی دارم. مردی عالی است. سگ نگهبان عالی‌یی است. پیپ عالی‌یی است. دیدار عالی‌یی داشتیم.

فقط خواننده حق دارد کلی گویی کند. اما نویسنده باید صریح باشد. باید صحنه، شخصیت و وضعیت را برصراحت بنیاد نهاد. نمایش با دقت و وضوح نثر شکل می گیرد. کلمات مبهم لحظات نمایشی را رقیق می کند.

۶۲. مبتکر باشید

ابتکار در هر سطحی از نویسندگی مهم است. نویسندهٔ بدون ابتکار، خیلی زود چنته‌اش از درک اشخاص و وضعیتها خالی می شود، به تکرار می‌افتد و اثرش ایستا و قابل پیش‌بینی می شود.

ابتکار یعنی توانایی نوشتن چیزی که حاصل تجربیات شخصی نویسنده نیست؛ و به تصویر

درآوردن اتفاقی که نویسنده هرگز آن را تجربه نکرده است. نویسندگان حرفه‌ای نیز اذعان دارند که اگر چه کسب این توانایی ساده می نماید اما نویسنده به سختی می تواند بفهمد که آیا چیزی که نوشته باور کردنی است یا نه و طبعاً اگر خودش چیزی را که نوشته باور نکند، اثرش غیرقابل چاپ است.

اگر نویسنده به پنج عنصر داستانهای ابتکاری و مشروحهٔ زیردست یابد، می تواند تقریباً مطمئن باشد که اثرش خواندنی و قابل چاپ است.

۱ـ آیا داستانش گیراست؟

۲ـ آیا شخصیتهایش جذاب و با کشمکشهای مختلفی درگیرند؟

۳ـ آیا خط طرح خواننده را گاهگاهی مبهوت می کند؟

۴ـ آیا چیزی را که خواننده می داند، به نحوی بیان می کند که خواننده فکر کند قبلاً آن را درجایی نخوانده است؟

۵ـ آیا خواننده را مجبور می کند که برخی از شخصیتها را حس کند و به آنها فکر کند و علاقه‌مند شود؟

اگر این پنج عنصر در رمانی وجود داشته باشد دیگر لازم نیست نویسنده به باورپذیری اثرش فکر کند، بلکه فقط باید به نحو مناسبی بنویسد تا دیگران آن را باور کنند.

البته نویسنده برای نوشتن رمانش تضمینهایی هم دارد: ناشر، که می خواهد از قِبل اثر او پول درآورد و مردم که می خواهند آن را بخوانند. خواننده به دلیل وقتی که برای خواندن اثر می گذارد دوست دارد آنچه را که می خواند، باور کند. به بیان دیگر، خوانندگان رمان نمی خرند تا آن را باور نکنند.

۶۳. یادداشتهایی در بارهٔ من راوی فاعلی

نویسندگان بی‌تجربه اغلب به گمان اینکه من راوی فاعلی، زاویه دید ساده‌ای است از آن استفاده و داستان من راوی را دقیقاً همان گونه که از زبان خودش جاری می شود تعریف می کنند. اما اگر نویسنده با برخی از اصول استفاده از زاویهٔ دید من راوی فاعلی آشنا نباشد، ارزش و تأثیر اثر را از بین می برد.

الف. من راوی فاعلی همیشه شخصیت اصلی است و حوادثی را که برای خودش اتفاق افتاده است یا دارد اتفاق می افتد، تعریف می کند. ضمن اینکه صمیمی است و باید از کلمات و جملاتی استفاده کند که به سابقه و وضعش بخورد. لحنش نیز تقریباً شبیه کسی است که دارد اعتراف می کند.

مثال: ده سالی را به خاطر اختلاس ۴ میلیون دلار از سازمان بخت‌آزمایی کانزاس، در زندان فولسام گذراندم. همه پولها را صرف مهمانیهای پرشور، تریاک و زنان کافه‌ها کرده بودم. وقتی زندانم تمام شد، از زندگی در شهر بزرگ می ترسیدم. قراردادی با دیراوپن‌هارت در یوتا[۵] بستم و با دستِ بدون دستکش، شروع به پرورش پیچکهای گل کاغذی کردم.

ب. دغدغهٔ اصلی من راوی فاعلی در مواجهه با شخصیتهای دیگر بیشتر کشف و تجزیه و تحلیل ذهن خودآگاه خودش است. وهنگامی که بحرانی عاطفی موجب مکاشفهٔ درونی اش می شود، پس از ذکر رویداد، معنی مکاشفه را توضیح می دهد. اما نمی تواند موقعی که شخصیتش دارد تغییر می کند، نحوهٔ تغییر شخصیتش را توضیح دهد. چون به لحاظ عاطفی غرق در روند بحرانی تغییر شخصیت خویش است. و چون موقع رخ دادن این تغییر، کسی آن را توضیح نمی‌دهد، به نظر ناگهانی می‌آید. اما پس از اینکه شخصیت تغییر کرد، من راوی باید برخی از مراحل تغییر شخصیتش را شرح دهد. و این برتغییر شخصیت وی صحه می گذارد.

مثال: باگونی پراز بذر پیچکهای گل کاغذی دبر را ترک کردم. می خواستم در سرتاسر آمریکا از آن پیچکها بکارم. به دستانم نگاه کردم و دوباره یکه خوردم. زگیلها و دملهای سرطان مانند دستم خوب شده بود. باید سه ماه قبل که داشتم پیش از عبادت شامگاهی کمی از مشروبهای دزدی مراسم عشای ربانی را می نوشیدم ودیدم دملها و زگیلهای روی دستم خوب شده، به خاصیت دارویی برگ پیچکهای گل کاغذی پی می بردم. نمی دانستم چه چیز دستم را خوب کرده است. و این چیز مسلماً شراب عشای ربانی نبود.

ج. من راوی فاعلی همزمان نمی تواند احساس و فکر کند. احساسات و افکار هرکدام کاربردهای متفاوتی دارند. احساس باعث می شود که من راوی فاعلی بلافاصله از خود واکنش نشان دهد.

مثال: بیل را در زمین سنگلاخ فرو کردم: در این خاك مزخرف! خیار هم عمل نمی آید.

افکار شخصیت هنگامی بیان می شود که من‌راوی فاعلی سعی می کند با جمع بندی، احساسات قبلی اش را معنی کند.

مثال: معنی ندارد آدم از دست خاك عصبانی بشود. خاك که شعور ندارد. از قصدی که سعی نمی کند کاری کند تا نشود در آن پیچك کاشت. من هم این زمین را برای اینکه مال دولت نبود انتخاب کردم. اما باید می فهمیدم که این زمین رایگان، مزخرف است.

د. نویسندگانی که می خواهند رمانی با زاویهٔ دید من راوی فاعلی بنویسند از یك چیز تهی شده‌اند. نویسندگان بی‌تجربه اغلب وسوسه می شوند تا با صحبت مستقیم با خواننده، کاری کنند تا وی بیشتر در داستان غرق شود، که این شیوه‌ای غلط و به منزلهٔ مداخله در داستان است.

مثال: مأموریت من برای کاشت پیچکهای گل کاغذی در سرتاسر امریکا داشت شکست می خورد. **اگر شما هم کمرتان از ورم مفاصل (آرتروز) خم شده بود چه می کردید؟ آیا بازهم در سرما و گرما و هنگام وزش باد، کار می کردید؟ استراحت نمی کردید؟ آیا انسان بودن گناه است؟**

هـ. اگر رویدادهای رمان من راوی فاعلی در دو یا بیش از دو سال اتفاق بیفتد، شخصیت باید تغییر جسمانی اش را نیز افشا کند.

مثال: آفتاب کم کم موهایم را سفید می کرد. و در اثر راهپیمایی از ایالتی به ایالت دیگر و حمل گونی بذرهای پیچك، ۱۵ کیلو وزن کم کرده بودم. و بازوی دست راستم کلفت‌تر از بازوی دست چپم شده بود.

با اشاره به تغییرهای جسمانی، خواننده گذشت زمان و نیز تغییر را بیشتر باور می کند.

۶۴. قهرمان در برابر وضعیت

قهرمان (زن یا مرد) باید از قوهٔ ابتکار و تخیل برخوردار و هویتی مستقل داشته باشد. و برای تغییر وضعیت و خروج از بحران، وابسته به اشخاص دیگر نباشد.

قهرمان هرگز نباید دقیقاً به هدف و خواست اولیه‌اش دست یابد. رمان را درگیریها، موانع و غیرممکن‌ها پیش می برد. شخصیتها باید تا حدودی مثل موشان کوری که در راه پرپیچ و خمی گرفتار شده اند، خط طرحشان را بگیرند و پیش بروند و به دربازی که به اتاق بسته‌ای راه دارد برسند؛ دری که فقط فردی ورزیده می تواند از آن راهی به بیرون بیابد.

مثال: شرکت حمل و نقلی که به تعصب معروف است برای اولین بار رانندهٔ زنی به نام «ولما» را استخدام می کند تا با کامیون مواد نیتروگلیسرین را به مونتانا ببرد. مواد منفجره را باید همیشه خنك نگه دارند، اما تابستان است و هوا داغ.

اگر «ولما» به راحتی به مونتانا برسد، داستان، داستان سستی است. خیلی از زنها می توانند کامیون برانند. «ولما» باید برای دستیابی به موفقیت، با مخاطرات و موانع غافلگیر کننده و مهمی مواجه شود. و اگر بخواهیم داستانی پیچیده بنویسیم، باید با چیزی در کشمکش باشد.

مثال: باید کامیون چندبار خراب و ازجاده‌های چاله، چوله‌دار با شیبهای تند منحرف شود، ترمزش از کار بیفتد و جایی توقف کند تا به قربانیان تصادفی کمك کند، اما ماشین ربایی، او را به گروگان بگیرد. و بعد از اینکه از دست او خلاص شد، جوانهای ماجراجو کامیون او را بدزدند، اما کامیون در اولین دست‌انداز جاده منفجر شود.

در این داستان با رمان عنصر وضعیت محیط، شرور است. و اگر در این بین آدمهای شروری نیز در صحنه ظاهر شوند باید حاصل بسط شرایط واقعی محیط باشند و ولما باید فقط موقعی که این آدمها در داستان ظاهر می شوند، به آنها بپردازد. البته شاید قبلا راجع به آنها به او هشدار هم داده باشند، اما او نمی تواند دقیقاً و در وقت مشخصی منتظر دیدن آنها باشد.

به علاوه ولما باید بترسد، مردد و ناامید شود. قهرمان، آدمی از هر نظر کامل نیست. قهرمانان (زن یا مرد) نیز اگرچه افراد خاصی هستند، اما مثل همهٔ

انسانها، طبعاً، نقایصی دارند. اما خاص هستند چون این نقایص هرگز باعث نابودی آنها نمی‌شود (نویسنده باید بگذارد ولما در عمل این نکته را ثابت کند).

۶۵. فکر و طرح داستان

فکر (ایدهٔ) داستان یارمان با طرح آن فرق دارد. فکر، محتوایی محدود دارد، اما امکانات وسیعی در اختیار نویسنده می گذارد.

مثال، معما: فرماندار آلاباما را در اتاق خوابش به قتل رسانده اند. پنجره‌ها بسته است. اتاق در خروجی مخفی ندارد. روزنه‌های تهویه آنقدر کوچك است که حتی آدم کوچولوهای افسانه‌ای هم نمی توانند از آن عبور کنند. از طرفی، باید در را شکاند تا وارد اتاق شد. تنها سرنخ، آلت آدمکشی است: زوبین صیدنهنگ با دستهٔ پرنقش و نگارش که هنوز به پشت فرماندار چسبیده است.

و این فکری برای نوشتن یك داستان یا رمان است. اما این فکر را می‌توان گسترش داد و به صد طرح مختلف تبدیل کرد. اما نحوهٔ طرح بندی آن بستگی به مهارت و ابتکار نویسنده دارد.

مثال: وقتی نویسنده کارآگاهی آشنا به صیدنهنگ را معرفی می کند و او می فهمد که چهارتازوبین به این شکل بیشتر نداریم، طرح داستان شروع می‌شود. کارآگاه دستیاری تعیین می کند تا صاحبان زوبینها را بیابد. طبعاً هرکدام که زوبین پیشش نباشد قاتل است.

اما قاتل چگونه یواشکی به فرماندار نزدیك شده است؟ حتماً دوست فرماندار بوده است. در اتاق خواب اثری از خون نیست. به همین دلیل هم کارآگاه به این نتیجه می‌رسد که قاتل، فرماندار را در جای دیگری کشته است و بعد او را به اتاق خواب آورده است. و به این ترتیب طرح کم کم بسط پیدا می کند.

هرفکری ممکن است طرح خاصی را به ذهن القا کند. اما احتمال دارد طرح نیز متقابلا به شکل گیری فکرهای جدید بینجامد، که این خود خط طرح‌هایی فرعی به وجود می‌آورد. شکل گیری خط طرح‌های جدید بستگی به نحوهٔ استفاده از زاویه دید دارد.

مثال: به کارآگاه خبر می‌دهند که صاحبان چهارزوبین اعلام کرده‌اند که زوبینهایشان را دزدیده‌اند. کارآگاه با همهٔ آنها صحبت می کند و به این نتیجه می‌رسد که همهٔ آنها انگیزه‌هایی برای کشتن فرماندار داشته‌اند. سپس نویسنده از زاویه دید تك تك صاحبان زوبینها استفاده می کند تا داستانهای آنها را نیز از طریق مجموعه‌ای از خط طرح‌های جدید بازگو کند.

فکر، بیانگر داستان خاصی نیست و سلسله‌ای از افکار نیز طرح خاصی را به وجود نمی‌آورد. اگرنویسنده تلاش نکند و قوهٔ ابتکارش را به کار نیندازد، فکرهای بزرگ نیز همچون زمینی شخم‌زده ولی کشت نشده خواهد بود. دستیابی به طرح، بستگی به مهارت نویسنده در کاوش در ژرفنای فکر، و جرقه‌زدن داستان یا طرح احتمالی در ذهن وی دارد.

۶۶. جاهای خالی داستان نویسنده

اگر نویسنده نداند بعداً چه اتفاقی در داستانش رخ می‌دهد، طبعش خشك نشده، بلکه صرفاً در داستانش چندین جای خالی وجود دارد. در این حالت از دست چارچوب، چکیده و خلاصهٔ داستان آماده هم کاری برنمی‌آید.

ادامه دارد

پانویس:

1- Poeticlicense
2- Fitzroy
3- Lou
4- Fellingdew
5- Utah

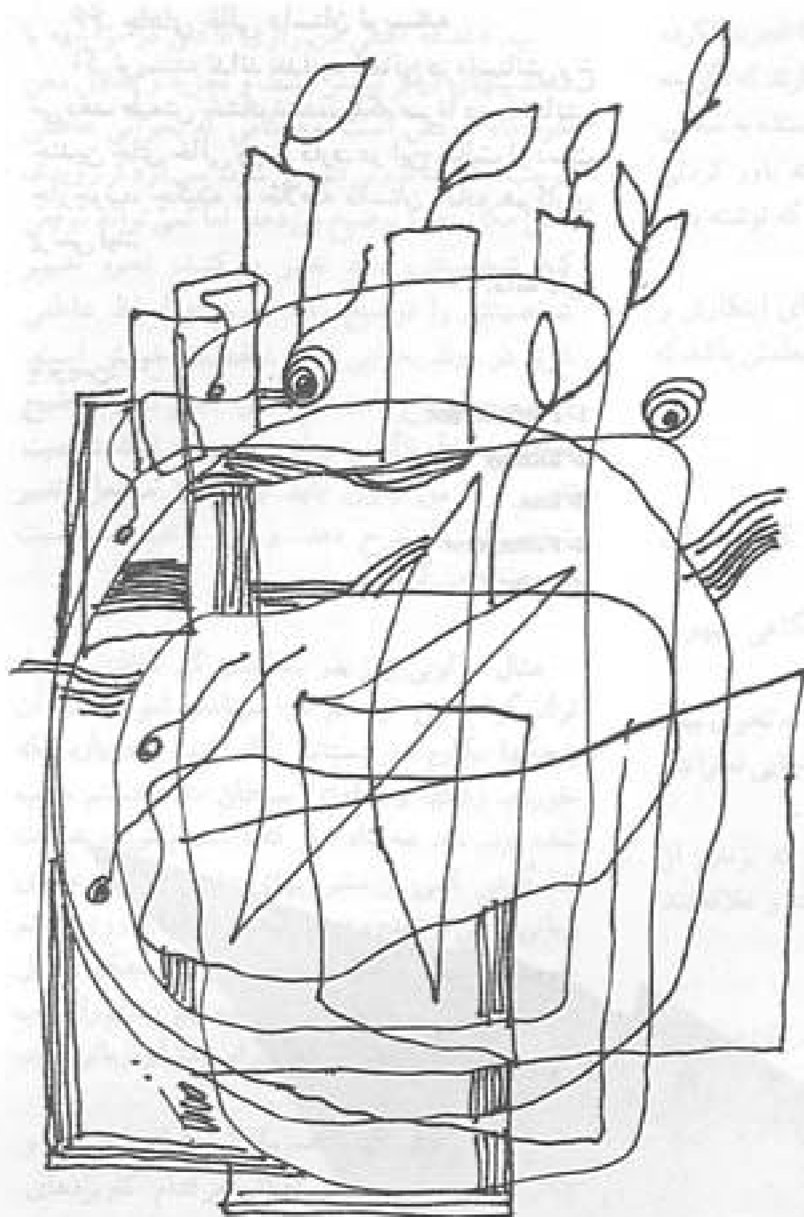
شعر معاصر جهان

شاعران جوان جهان

■ دکتر محمدحسن بردبار ـ لاهه (هلند)

● بخش اول

اشاره:
آشنائی بیشتر با شاعران و هنرمندان غیر ایرانی از جمله اروپایی، ضرورتی است که تأثیرات مثبت آن را در جهت افزایش شناخت جریانات ادبی و هنری جهان آنسوی مرزهای میهن عزیزمان نمی‌توان انکار کرد. شاعر و محقق گرامی، دکتر محمدحسن بردبار، که توفیق تحصیل شناخت لازم نسبت به این جریانات ادبی و هنری را از نزدیک داشته‌اند، به درخواست دوستان ادبستانی خویش و به عنوان شروعی برای تداوم، مقاله ذیل را فراهم آورده‌اند، که ذیلاً به نظر خوانندگان ارجمند ادبستان می‌رسد:



بنا به نظر بسیاری از بزرگان شعر معاصر ایران و منتقدین تیز بین، کسی که در عمرش فقط یك شعر خوب گفته باشد، «شاعر» است، خواه کسی او را شناخته باشد و خواه صدایش به گوش کسی نرسیده باشد. اگرچه هنر ـ بویژه شعر ـ هدیتی خدا دادی است ولی ماهیت زندگی و حوادثی که در شکل گرفتن شخصیت فرد مؤثرند، در بروز، سیر و تکامل زبان شعری شاعر اثر بسیار دارند. به همین جهت است که مطالعهٔ زندگینامهٔ شعرا، حتی زندگی کوتاه شعرای جوان برای کسانی که در چنین مسیری گام می‌زنند، بی‌تردید آموزنده است. همین شناخت برای دریافت عنصر خیال در شعر شعرا نیز اهمیت دارد. چنانکه یکی از محققین ارجمند می نویسد: «در بررسی عنصر خیال، در شعر هر شاعری، ناگزیر از ورود به حوزهٔ مسائل روانی و شعوری و حسّی و عاطفی او هستیم و بی‌آنکه خصوصیات فردی و اجتماعی شاعر شناخته شود به درستی نمی‌توان از اصالت یا عدم اصالت بعضی خصوصیات خیال شعری او سخن گفت.»[1]

من در این نوشتار قصد معرفی تعدادی از شعرای جوان دنیا را دارم که هر یك تحت تأثیر اوضاع خاص محیط اجتماعی و فرهنگی کشورشان و [حتی] رخدادهای خصوصی زندگی خانوادگی‌شان در شعر و با شعر در آمیخته‌اند و درباره هنر نظراتی دارند که خواندنی است. کاری که جایش در میان سنت ادبی کشور ما خالیست. مطرح کردن زندگی خصوصی و اجتماعی شاعران جوان و در مواردی بسیار حتی شاعران کهنسال، کمتر در دستور کار تلاشگران و متصدیان امور ادب فارسی قرار می گیرد. من البته به رویه دیگر این کار که به شوق آوردن شاعران جوان برای در متن ماندن، تداوم زندگی شعری و بربار کردن زبان شعری آنها است، در اینجا نظر ندارم که البته اهمیتش برای ادبیات کشور از موضوع اول کمتر نیست.

در هر حال، کار خودم را با نگاهی به زندگی چند شاعر هلندی آغاز می کنم و ترجمه یك شعر از اشعار در دسترس آنها را نیز تقدیم خوانندگان محترم خواهم کرد.

هُوب بورسکِنز،[2] شاعر، نقاش و نویسندهٔ هلندی اولین شاعری است که در این نوشته به معرفیش می‌پردازم. او متولّد سال ۱۹۵۰ میلادی در شهر نیخِلِن[3] هلند است. وی تحصیلات خود را در رشته هنر در شهر تیلبرخ[4] به پایان رسانده و در حال حاضر در کنار نقاشی، رسم و نویسندگی، در آمستردام مشغول تدریس نقاشی و تاریخ هنر نیز می‌باشد. نوشته‌های بورسکنز شامل شعر، مقاله و مجموعه داستانهای کوتاه است. وی کار نویسندگی و ترجمه را از همان دوران دبیرستان آغاز کرد. مقالات او به طور منظّم در مجلات هلند بچاپ می‌رسید. بورسکنز با مجموعه شعر «کلاه کور»[5] که در سال ۱۹۷۵ انتشار یافت، به عنوان شاعر در هلند شناخته شد. بعد از آن، دومین مجموعه شعر او بنام «گذرگاه دوّار»[6] در سال ۱۹۷۷ منتشر گردید. در این دو اثر موضوعاتی نظیر زمان و مرگ، نقش‌های بسیار با اهمیتی دارند. نظر این شاعر را دربارهٔ شعر و هنر در مجموعه مقالاتی که به نام «نویسنده بی‌صندلی»[7] در سال ۱۹۸۳ از وی چاپ شده، می‌توان دید. او می نویسد:

«نویسندگان باید با دید متفاوتی به واقعیت و هنر خود بنگرند. چنان که یك نقاش باید خود را از پارچه تابلو جدا کند، آن را به سمت پائین واژگون نماید یا انعکاس آنرا در آئینه ببیند، نویسنده هم باید با دیدی متفاوت به اثر خود بنگرد.»

بورسکنز چه در شعر و چه در نثر معتقد است که کتاب یا شعر باید دارای استقلال بوده و باید خودش باشد. مروری بر آثار این شاعر نشان می‌دهد که از اواسط دههٔ ۱۹۸۰ تغییراتی در زبان وی پدیدار گشت و تصویرگرایی و خیال بیشتر در کارهایش نقش پیدا نمودند. مبنای حرکت جدیدی که در کارهای او آغاز شد این بود که شعر و نوشته باید به عنوان حلقه اتصال بین خواننده و واقعیت به کار گرفته شود و با اشیاء بیرون از خود ارتباط برقرار کند.

بورسکنز با مجموعه شعر «خروج»[8] که در سال ۱۹۸۴ منتشر کرد در واقع تولدی دیگر یافت. پس از آن در سال ۱۹۹۰ مجموعه شعر دیگری به نام «چمنزارهای هلند و سایر شعرها»[9] منتشر کرد و به خاطر آن جایزهٔ ادبیات هلندی را در سال ۱۹۹۱ دریافت کرد. در یکی از شعرهای این مجموعه، بورسکنز شعرا را با پسران دو قلوی زئوس و لدا که سمبل دو قلمرو هنر و جهان بیرون، زبان و استعمال زبان هستند، مقایسه کرده است. او می گوید کار شاعر این است که «راه خود را به سرزمینی که هیچ بشری را بدان راه نیست بیابد و بخواهد که بدان توجه شود.» او همچنین می گوید: «شاعران را باور کنید، هریك از آنان یك دو قلوی زئوس و لدا هستند که در

مدخل دوکُره ساکنند.»

ترجمهٔ شعر «پنجره» او را درزیر می‌خوانید:

درهوایِ باز، بسیار پریدی
در رخنهٔ شیشه، هشیار دمیدی
اما چه نفوذ ناپذیر بود.

□

نخست در بهت فرو شدی
وانگاه ملول و گیج، برآستان پنجره غلتیدی،
«وقتی که نور این همه سنگین است
هوا هم ایستاست.
من هیچ نِیَم به غیر یك هیچ
من هیچ نیم به غیر یك مرگ»

□

بالهای پشت تو، همهمه‌های واپسین می‌سرود
ولنگی پایت، تشییع جنازه نفس را می‌چشید

□

درخانه پنیر بود و آبکامه
باید که بلند می‌وزیدی
تا صدایت را می‌شنیدم.

□

از پنجره به بالا لغزیدم
نفسی بلند بر تو دماندم
نفس امّا، خشك بود!
و من چه بی دل و ناآرام.

□□□

خانم ماریا فان دالن،[10] شاعرهٔ هلندی شاعر دیگری است که زندگی و نظراتش درخصوص شعر در این نوشتار مورد بررسی قرارمی گیرد. این شاعره به سال ۱۹۵۰ در شهر فوربرخ[11] هلند چشم به دنیا گشود. تحصیلات خود را در رشته‌های زبان هلندی باستان، گرافیك و موسیقی در شهرهای آمستردام، اترِخت، و نیمیخن[12] بپایان رسانید و درحال حاضر هم سردبیری مجله رویزور[13] را به عهده دارد. بسیاری از شعرهای خانم فان دالن در مجلات و روزنامه‌های متعدد هلند منتشر شده است و وی با مجموعه شعر «قارقار کلاغ»[14] در جرگهٔ شاعران صاحب کتاب قرار گرفت. این اثر با مصرع دسیسه فام «آن مرد همانست که چاقو را نوازش می کند»، آغاز می‌شود. جمله‌ای که دربردارندهٔ هویّت مجموعهٔ شعر او نیز هست، زیرا ارتباط غیر عادی نوازش و چاقو در بسیاری از اشعار این اثر به چشم می خورد. به نظر می آید که ذهن شاعر را وسیلهٔ تیز لبه‌ای اشغال کرده است که نه تنها قادر به ایجاد زخم و درد و قتل معشوق است، بلکه می‌تواند وسیله‌ای هم برای کاوش لایه به لایهٔ وجود به منظور کشف رمز و راز جذابیت معشوق یا معشوقه باشد. ویل کاسترز[15] شاعر برجستهٔ هلندی در نقدی که بر مجموعه شعر مذکور در روزنامهٔ مردم[16] نوشته است می گوید که در اشعار خانم فان دالن ردپای اسکاروایلد را می توان دید بویژه وقتی که می سراید: «مردان هر آنچه را دوست می‌دارند، می کشند.»

مجموعهٔ شعر «قار قار کلاغ»، دارای شعرهای استوار و محکم دیگری نیز می‌باشد. این اثر مجموعه‌ای از سیاه و سفیدهاست. سیاه بخاطر مفتون شدن به چاقو در بسیاری از اشعار و سفید به دلیل شعرهای مستقل آن. یك منتقد هلندی می نویسد که این شاعره، سیاه را بر سفید ترجیح می‌دهد، حال آنکه کاسترز معتقد است که شعر فان دالن افق جدیدی را در برابر استقلال شعر گشوده است. افقی که خود وی با اشتیاقی عاشقانه ولی غم‌انگیز با آن مخالفت می کند.

حسب اطلاع تلفنی، قرار بود در پائیز سال ۱۹۹۲ دومین مجموعه شعر خانم فان دالن منتشر شود و سرانجام روشن گردد که روند اشعار «کاملاً فردگرایانه»ی این شاعره به چه سمتی جهت‌گیری خواهد کرد. زبان شعری برای خانم فان دالن عاشقی است که هم دوست می‌دارد و هم شاعر را سیّال می کند. چنانکه خود وی می گوید: «من نمی‌توانم در شعرم زندگی کنم. من از آن بیرون می لغزم همچون برون لغزیدن از پوست مار.»

ترجمه شعر «م» از خانم دالن را در زیر می خوانید:

کودك، سپری در برابر مرگ است
صخره‌ای در آب،
کنون حتی ناخن می خاید
و به صداها تیپا می‌زند.
تن در عمق پیکرم، از زمین بر می کَنَدم
و سرشارتر از همیشه،
در سنگری ژرف‌تر از خطوط نیاکانم
پنهان می‌شود.
سکوتی زیر شیرم پنهانست،
رویش زنبور درشت تنهایی
در نفسم آشکارا جاریست.
تنم، سپری در برابر مرگ است
تا دمی که به همان مرگ استحاله شوم
در پسینگاه خلع سلاح پیکر خویش
تهی بودن سپرم تکذیب می‌شود

□□□

شاعرهٔ دیگر هلندی که دراینجا معرفی میشود خانم آنا اِنکوِیست[17] است که روانشناس هم هست. این شاعره به سال ۱۹۴۵ در شهر آمستردام متولد شده و در رشته‌های روانشناسی و موسیقی (پیانو) تحصیل کرده است. او سالها به عنوان معلم و روانشناس مدرسه فعالیت داشت و در عین حال به کار موسیقی نیز می‌پرداخت. با اینکه فعالیت زیاد گاهی اجازه نوشتن به او نمی‌داد، ولی شغل روانشناسی درسهای زیادی به او آموخت. در هر حال پیش از انتشار کتاب شعر «ترانه‌های سربازان»[18]،اشعارش در بسیاری از مجلات هلند چاپ می شد. منتقدین از مجموعه شعر «ترانه‌های سربازان»او به عنوان «واقعه» و «چشمگیرترین حرف سالهای اخیر»یاد کرده‌اند. گفته می شود که این کتاب بسیار زود نایاب و موجب اشتهار خانم انکویست شد.

مجموعه شعر «ترانه های سربازان» به هشت بخش کوتاه تقسیم شده است و هر بخش دارای یك موضوع جداگانه است. قسمت اول پر از تصاویر خشونت‌باری از سربازان، قایقها، قلعه‌ها، اسبها و آتش است. از بخش پنجم یا به قول شاعره، از «پنجمین چرخ» (تسلیم: خانه) سکوت، کتاب را در برمی گیرد. این فصل به خانه و کارهای روزمرّه اختصاص یافته است. شعرهای این مجموعه به ترتیبِ تاریخ سرایششان مرتب شده‌اند و به نظر می‌رسد که شاعره، حلقهٔ اتصّال آنها را بعدها کشف کرده است. در هر صورت، شعر اِنکویست خواننده را به سفری می برد که سرانجامش پذیرش حقیقتی نمایشگونه است.

ترجمهٔ شعر «دیدگاه دیگر» او چنین است:

درست یکبار، یادآرم
نه از مرگی که تعقیبمان می کند
بلکه از مرگی که گوگردواره از گردن به پائین نفس می کشد
مرگی که تا مرز شکست با آن در نبردیم

□

اما به طیره بگویم که زندگی
بردریای گشاد سینه چون موج می‌پیچد
و زورق‌بانان، پرنده‌های خسته را به زور حمل می کنند.

□

رازهای ژرف (استخوان ملوانان، فانوسهای خموش)
و او سر به جیب مانده، که جبر است!

□

به پیمانمان با باد وفا باید کرد که: باد در شب دیوانه‌وار به پیکر کشتی‌های بی گناه پتك خشم می‌زند
و در همشان می‌شکند.

□

می‌شکند هر چه هست و تسلیم‌ناپذیر می غُرد
و آنگاه موج
با لذّتی عمیق، اما به خستگی و نفس زن
چون ختم رقص زهم پاشید

□

غلتان و کف به دهان موج پیر فرا می‌رسد
و پا به ساحل شن دراز می کند
با آه کهنه‌ای
در نرمای گرم خاك منتظری غرق می‌شود

□

اینك به خشکی ایستاده،
دستخورده، فرسوده، بی یار و اوفتاده زپا،
برسفره‌ای که میزبان کفش کهنه‌ای و شیشه خرده‌ای است

□

ردی که می‌ماند، خطی از شنهای سفت است برکناره ساحل
جایی که می‌شود با پای برهنه قدم زد:
این است دیدگاه
از جایگاه آفتاب نگفتیم،
و گردش ابرها را در آسمان نم‌آلود
و نقش نمك را در دریا
به تفحص نایستادیم...

پانویسها

۱ـ شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، مؤسسه انتشارات آگاه، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۹۴.

2- HuuB Beurskens
3- Tegelen
4- Tilburg
5- Blindkap
6- Cirkelgang
7- Schrijver Zonder Stoel
8- Het Vertrek
9- Hollandse Weien andere gedichten
10- Maria Van Daalen
11- Voorburg
12- Nijmegen
13- Revisor
14- Raveslag
15- Wielkusters
16- Volkskrant
17- Anna Enquist
18- Soldatenliederen

● **پاسخ استاد مجید کیانی به برخی مطالب اظهار شده توسط آقای حسین علیزاده**

معنای حقیقی و مجازی بعضی واژه‌ها



به نام خدا

سردبیر محترم مجله ادبستان

با سلام و تبریک آغاز چهارمین سال انتشار ادبستان

در مصاحبهٔ آقای حسین علیزاده نوازنده و موسیقی دان معاصر در ماهنامهٔ ادبستان آذر ۷۱ (ویژهٔ سومین سالگرد انتشار) خواندیم که: «هنوز زبان ساده و دقیقی برای توصیف و ارزیابی موسیقی ایرانی وجود ندارد و چنین است که، حتی آقای مجید کیانی که سالهاست درزمین موسیقی سنتی تحقیق می کنند، در توصیف شیوه های نوازندگی، عباراتی نظیر «شیرین نوازی» و نظائر آن را به کار می برند که به هر حال، غیر تخصصی و غیر علمی [و به یك تعبیر دیگر: «حسی»] است. چون بر این اساس، اگر کسی شیرین نواز نباشد، تلخ نواز است.»

از آنجا که مطلب فوق در بارهٔ نگارندهٔ این سطور چاپ شده است، اجازه می خواهم برای روشن شدن آن توضیحی بدهم.

الف. گفتن «هنوز زبان ساده و دقیقی برای توصیف و ارزیابی موسیقی ایرانی وجود ندارد» درست به نظر نمی‌رسد. ممکن است تعداد کتابها و مقاله‌های تحقیقی در این زمینه از لحاظ کمّیت و تعداد زیاد نباشد، اما از لحاظ محتوا و کیفیت کاملاً قابل توجه است. حداقل در کتابشناسی‌های موجود به پژوهشگران ممتازی برمی خوریم که سالهای بیشماری را صرف تحقیق و تألیف برای شناساندن موسیقی ایرانی و سنتی کرده اند.

ممکن است توصیف و ارزیابی آنها برای سلیقه و دانش ما پیچیده و نامفهوم باشد، ولی در نوع خود هر کدام ساده، رسا و دقیق هستند. به عنوان مثال: **مبانی اتنوموزیکولوژی**، گردآوری و تألیف دکتر **محمدتقی مسعودیه** از انتشارات سروش، (سال ۱۳۶۵) که یك تحقیق موسیقی شناسی تطبیقی است، ما را به روش ساده و دقیق علمی با موسیقی ایران و سایر کشورها از جمله هند و خاورمیانهٔ اسلامی آشنا می سازد، بررسی بخش خصوصیات ردیف موسیقی سنتی ایران و همچنین شرح ردیف در کتاب ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران، در کمال دقت و روشنی تحقیق و با کوشش بسیار انجام گرفته است که در خور تقدیر است. در بخش کتابشناسی موسیقی ایران همین کتاب تعداد ۳۷ تحقیق از استادان موسیقی ایران مانند: مهدیقلی هدایت، فرصت شیرازی، محمد حسین قریب، مهدی برکشلی، امیر جاهد، روح‌الله خالقی، حسن مشحون، داریوش صفوت و حسینعلی ملاح نام برده شده است که هر کدام در زمینه و شناخت موسیقی ایران تحقیقات بسیار ارزنده‌ای را ارائه داده‌اند. در حالی که می‌دانیم موسیقی ایرانی تنها موسیقی ردیف دستگاهی نیست، بلکه بخشی از موسیقی سنتی ایران است. از جمله در زمینهٔ موسیقی قدیم ایران آثار بسیار با ارزشی مانند: «موسیقی کبیر» فارابی، «ادوار» صفی‌الدین، «جامع الالحان» مراغی و «رسالهٔ موسیقی» بنایی و آثار دیگر که اکثراً به کوشش «تقی بینش» درسالهای اخیر منتشر شده‌اند که بیشتر تعاریف و اصطلاحات آنها در موسیقی دستگاهی ردیف می توانند کاربرد تحقیقی داشته باشند. همچنین تألیفات دیگری چون موسیقی مذهبی ایران، موسیقی سایر نقاط ایران در سالهای اخیر انجام گرفته است که مطالب اکثر آنها برای شناخت و ارزیابی موسیقی ایرانی بسیار دقیق و گویا هستند.

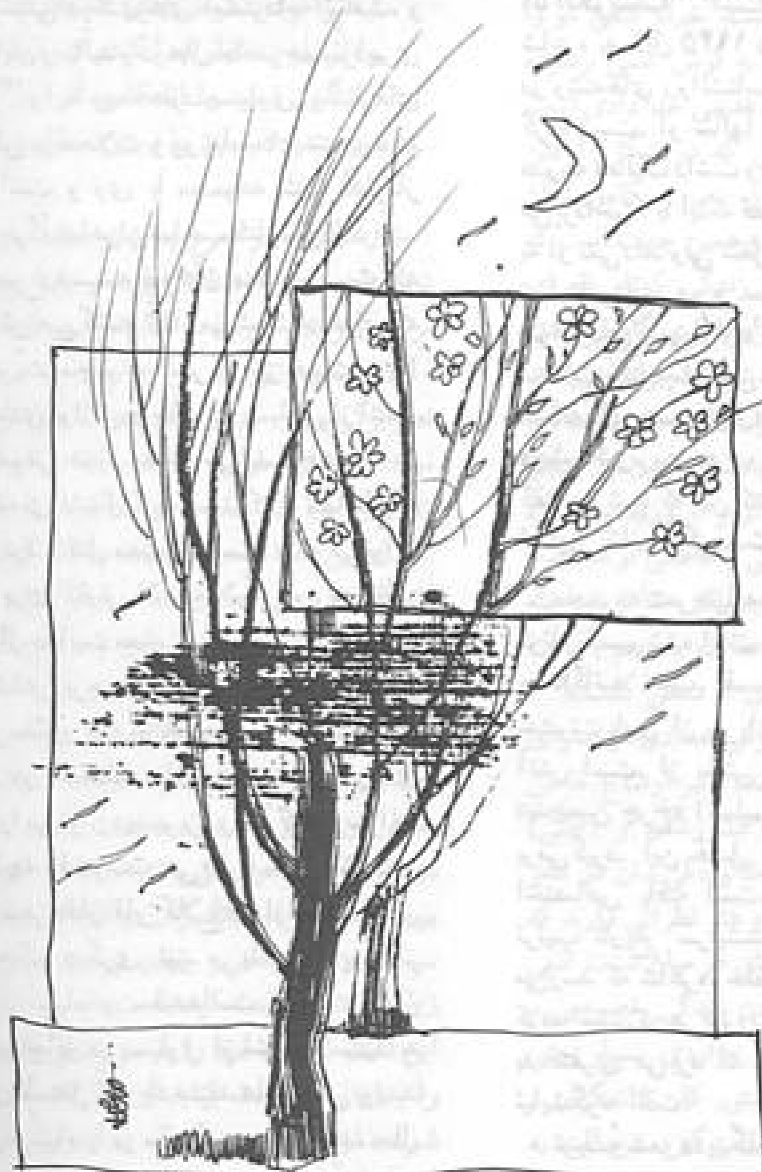
□

ب. اگر کسی را به عنوان محقق، آنهم سالها تحقیق کردن معرفی می کنیم چطور ممکن است، نظرش غیر تخصصی و غیر علمی باشد. در حالی که واژهٔ تحقیق خود بر پایهٔ روشهای علمی استوار است، هر چند که نتیجهٔ آن غلط یا اشتباه باشد. پس واژه های به کار برده شدهٔ «غیر تخصصی و غیر علمی» با واژهٔ «تحقیق» تناقض دارد. و از طرفی گفتهٔ «[و به یك تعبیر دیگر: «حسی»] است» نیز همچنان با واژهٔ غیر علمی تناقض دارد. زیرا که شناخت «حسی» خود مرحلهٔ اول شناخت علمی است و چنان که اگر در شناخت حسی و عاطفی تأکید ورزیم به شناخت هنری می‌رسیم. با این وصف، هنرمند مانند دانشمند جویای شناخت منطبق بر واقعیت است.

□

ج. عبارت «شیرین نوازی» یك اصطلاح قراردادی است که نگارنده در کتاب **هفت دستگاه موسیقی ایران** به کار برده است. در پیشگفتار کتاب گفته شده است که مطالب به طور نسبی با مقایسهٔ موسیقی ردیف سنتی، آنهم بدون ارزشیابی هنری مورد بررسی قرار می گیرد. بنابر این شیوهٔ شیرین نوازی نسبت به شیوهٔ اجرایی موسیقی سنتی استادان گذشتهٔ ایران، شیوه‌ای است که نوازنده می‌کوشد بر اثر تغییراتی در آن، اجرایی لطیف، شیرین و با احساس فراوان به وجود آورد. در مقابل، نوازندهٔ دیگر می کوشد که اجرایی بر اساس شیوه های پیشین و انگاره‌های موسیقی ردیف در شرایط زمان پدید آورد.

از طرفی می‌دانیم که هنر موسیقی در اصل زیبایی است، روشنایی و جلوهٔ حقیقت است، زشت و زیبا، شیرین و تلخ ندارد. بلکه نحوهٔ استفاده و اجرای



موسیقی توسط انسان است که آن را به گونه‌های مختلف ارائه می‌دهد. مثلاً همان طور که می‌دانیم گل «یاس» در اصل بسیار زیبا و خوشبو است. زشت و زیبا ندارد. اما انسان به وسیلهٔ دستکاری در آن می‌تواند رنگ و بویش را تغییر دهد و حتی آن را سمی کند. به گفتهٔ دیگر آقای علیزاده توجه کنیم: «من به «موسیقی برتر» اعتقاد ندارم. به نظر من موسیقی انواعی دارد و نمی‌توان یکی را بر دیگری ترجیح داد. همهٔ موسیقی‌های خوب دنیا جایگاه ویژهٔ خود را دارند. شما نمی‌توانید بگویید موسیقی یا شعر مردم فلان ناحیه بدیا خوب است.»

حال به نکاتی از متن فوق توجه می‌کنیم:

۱. ایشان به «موسیقی برتر» اعتقاد ندارند. (که این جمله فقط در بارهٔ همهٔ موسیقی‌های خوب دنیا و اصل موسیقی صدق می‌کند.)

۲. «همهٔ موسیقی‌های خوب دنیا جایگاه ویژهٔ خود را دارند.» درست است اما: توجه کنیم که ایشان تأکید کرده‌اند: «من به موسیقی برتر اعتقاد ندارم» در حالیکه در جملهٔ دوم گفته‌اند: «همهٔ موسیقی‌های خوب» ولی به هر حال چون واژه خوب به معنی مثبت و برتر است پس جایگاه موسیقی خوب در جهت بالا است ولی بالای چی؟ در پایین موسیقی خوب چیست؟ آیا باز هم خوب قرار دارد؟ این مثل آن است که فکر کنیم آهن‌ربا دو قطب مثبت دارد و منفی ندارد. البته در موسیقی خوب دیگر موسیقی بد وجود ندارد همان طور که در قطب مثبت، منفی وجود ندارد. ولی خارج از موسیقی خوب چطور؟ پس بنابر گفته ایشان این طور استنباط می‌کنیم که موسیقی خوب جایگاهی برتر از موسیقی بد دارد در حالی که این نتیجه گیری با گفتهٔ قبلی ایشان «من به موسیقی برتر اعتقاد ندارم» در تناقض است.

۳. «شما نمیتوانید بگویید موسیقی یا شعر مردم فلان ناحیه بد یا خوب است.» باز هم اگر منظور موسیقی سالم و سازنده است، صحیح است. اما اگر به جمله قبلی ایشان «موسیقی‌های خوب» بر گردیم، باز گفته‌ها در تناقض و تضاد هستند. و اما یك مسأله دیگر: چرا نمی‌توانیم بگوییم موسیقی مردم فلان ناحیه خوب یا بد است؟ پس این همه تلاش و تحقیق دانشمندان، فیلسوفان، موسیقی شناسان، زیبا شناسان و منتقدین چه می‌شود؟ پس دانش، علم، آگاهی و شناخت برای چیست؟ اگر منکر معرفت باشیم حرفی نیست! اما وقتی می‌بینیم که برخی از نواها و آهنگها و اجراها مناسب شخصیت و تصویر انسانی نیستند. برخی از نغمات اگر الهی باشند، برخی دیگر شومند. آیا موسیقی فلان منطقهٔ نیویورك که در کاباره‌ها و دیسکوتك‌های زیر زمینی اجرا می‌شود یك موسیقی باارزش و خوب است؟ آیا موسیقی سراسر رسانه‌های گروهی جهان، موسیقی انواع شوها که بسیار جذاب و دلفریب و شیرین‌اند و با هنرمندی تمام و کمال ساخته و اجرا می‌شوند، انسانی‌اند؟ یا برای تجارت، غارت و عوام فریبی انتشار می‌یابند؟

به مصاحبهٔ آقای علیزاده برگردیم که می‌گویند: «فرهنگ غرب یك پارچه نیست، در واقع آمیزه است از جنبه‌های مثبت و منفی، سازنده و مخرب. فرهنگ غرب از سویی منادی علم و هنر و فلسفه و تکنولوژی و دمکراسی است و از سویی نمایانگر فرهنگ تهاجم و تجاوز و فساد و الحاد است. آیا نمی‌توان این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرد؟» و سئوال ما نیز چنین است: آیا فرهنگ هنر موسیقی غرب شامل دو نوع تفکر فوق نمی‌شود؟ آیا منتقدین موسیقی غربی، بین نوازندهٔ مشهور پیانو «گلن گلد» که آثار کلاسیك را اجرا می‌کند با نوازندهٔ مشهور جهانی پیانو «ریچارد کلیدرمن» که آثار موسیقی کلاسیك را تغییر و تحریف می‌نماید، فرقی نمی‌گذارند. آیا همهٔ آهنگسازان و نوازندگان سنتی و غیر سنتی که در ایران داریم همه و همه در بست موسیقی زیبا و خوب همچون گل «یاس» می‌آفرینند؟ یا گروهی رنگ و بوی آن را تغییر می‌دهند و ذوق و سلیقه مردم را مسموم می‌سازند. طبیعی است تا زمانی که منتقدین، موسیقی دانان، مسئولین هنری، رسانه‌های گروهی و ناشران موسیقی، از شناخت و تفکیك و انتشار موسیقی خوب طفره می‌روند، فرصت را برای نوازندگان، خوانندگان و آهنگسازان عوام فریب و عامه پسند فراهم می‌آورند.

پس بیاییم کمی صادقانه‌تر بنگریم و اینقدر هنر موسیقی، آهنگسازی و نوازندگی را در ایران از یك بعد نگاه نکنیم.

همان طور که می‌دانیم هنر موسیقی تنها یك سری نغمه‌های ملایم و موزون نیست که با احساس و یا تراوشهای احساسی باشد. بلکه علاوه بر آنها نیازمند ساختار، اندیشه، همدردی و مهر نیز می‌باشد.

به مصاحبه باز گردیم. در ادامه می‌خوانیم که: «همین طور تراوشهای اصیل و با ارزش احساسی و هنری انسانها را نمی‌توان زشت دانست.» در اینجا بازهم این سئوال پیش می‌آید که تراوشهای نااصیل و بی ارزش احساسی و بی هنری انسانها را چه باید گفت؟

از طرفی دیگر می‌دانیم که جنبهٔ عاطفی و تأثیر ـ پذیری انسان از موسیقی از همهٔ هنرها بیشتر است. بنابر این در اثر شنیدن برخی از انواع موسیقی‌ها، انسان غمگین، ناامید و افسرده می‌شود و از شنیدن نوعی دیگر، حریص و تنبل و میخواره می‌گردد و یا از شنیدن نوعی دیگر که ان را با ارزش و هنری می‌نامند، حرکت، کوشندگی، نشاط زندگی، معنویت و آزادگی حاصل می‌شود. پس از دیدگاه روانشناسی، جامعه ـ شناسی و یا فلسفهٔ هنری می‌توان آثار موسیقی را حداقل به دو بخش عمده تقسیم کرد:

۱. موسیقی پاپ (عامه پسند، تفننی، تجارتی)
۲. موسیقی هنری (جدی، واقعی، با ارزش)

این تقسیم بندی را نگارنده نیافریده است. فلسفهٔ تاریخ هنر، منتقدان موسیقی، موسیقی شناسان در دانشگاههای معتبر دنیا آنرا بازگو می‌کنند. البته موضوعی هست که ما ایرانیان باید در بارهٔ آن کمی تجدید نظر کنیم: هر انسانی که موسیقی را به عنوان شغل، هنر و یا تفنن برای خود انتخاب می‌کند بایستی محترم شمرده شود و جایگاه هر کدام محفوظ ماند. به موسیقی دان، نوازنده یا خواننده ـ از هر گروه که باشند ـ به چشم هنرمند نگریسته شود. بخصوص نزد ما ایرانی‌ها که: شخصیت و برتری انسان را در تمام زمینه‌ها به تقوا و فضیلت می‌دانیم. از این لحاظ است که همیشه استادان موسیقی درگذشته ما را تشویق به داشتن اخلاق و تقوا سفارش می‌کردند. یك اصل در فرهنگ سنتی ما و موسیقی همیشه پایدار است که: اول معنی بعد هنر، اول اخلاق بعد موسیقی. نادیده گرفتن اصل فوق است که باعث فراموشی فرق بین روشنایی و تاریکی، خیر و شر در هنر می‌شود و انگیزهٔ پاشکوه انسانی را که مبارزه بر علیه ظلمت است، از یاد می‌برد.

□

د. بالاخره در آخرین جملهٔ هم: «اگر کسی شیرین نواز نباشد، تلخ نواز است.» متأسفانه باز هم درست نیست. زیرا تلخ نوازی هم، همان شیوهٔ شیرین نوازی است، در «کد» موسیقی پاپ (عامه پسند) قرار دارد که شرح آن در فصل «ج» بیان شد.

سخن آخر:

مدتی است که از انتشار کتاب **هفت دستگاه موسیقی ایران** (چاپ اول ـ ۱۳۶۸)، توسط نگارنده می‌گذرد؛ در بررسی این کتاب، ضعفها و واژه‌های نارسا و اشتباهات زیادی به چشم می‌خورد که، خوشبختانه با کمك و راهنمایی دوستان هنر دوست برخی از اشکالات آن در چاپ دوم برطرف شده است. اما حساسیت زیادی در مورد تقسیم بندی موسیقی و نوع شیوهٔ شیرین نوازی در سه نقد منتشر شده و در محافل موسیقی دیده می‌شود. حساسیت روی این موضوع، نگارنده را به این عقیده مطمئن می‌سازد که موضوع مورد بحث درست است ولی تفکیك دو شیوهٔ نوازندگی و قبول آن که نسبی است در بین نوازندگان به دشواری انجام پذیر است. برای این که اجراکنندگان و یا هواداران شیوهٔ شیرین نوازی که یك تئوری فرضی است از قبول واقعیتهای آشکار آن طفره می‌روند که از دو حال خارج نیست: یا شناخت و درك کافی از موضوع ندارند و یا منافع مادی و معنوی خود را در خطر می‌بینند. در اینجا برای روشن شدن مطلب مثالی می‌آوریم:

در شیوهٔ اجرایی قدیم، اینطور بود که نوازنده هنگام اجرا دستهٔ تار و یا سه تار را به صورت مایل به سمت بالا گرفته، استوار و متین نشسته و مضراب را همراه ساختار درونی ـ سرشار از اندیشه و احساس ـ با تك‌های قوی و روشن و ریزهای پُر چون دُر بر تارهای ساز می‌نواخت.

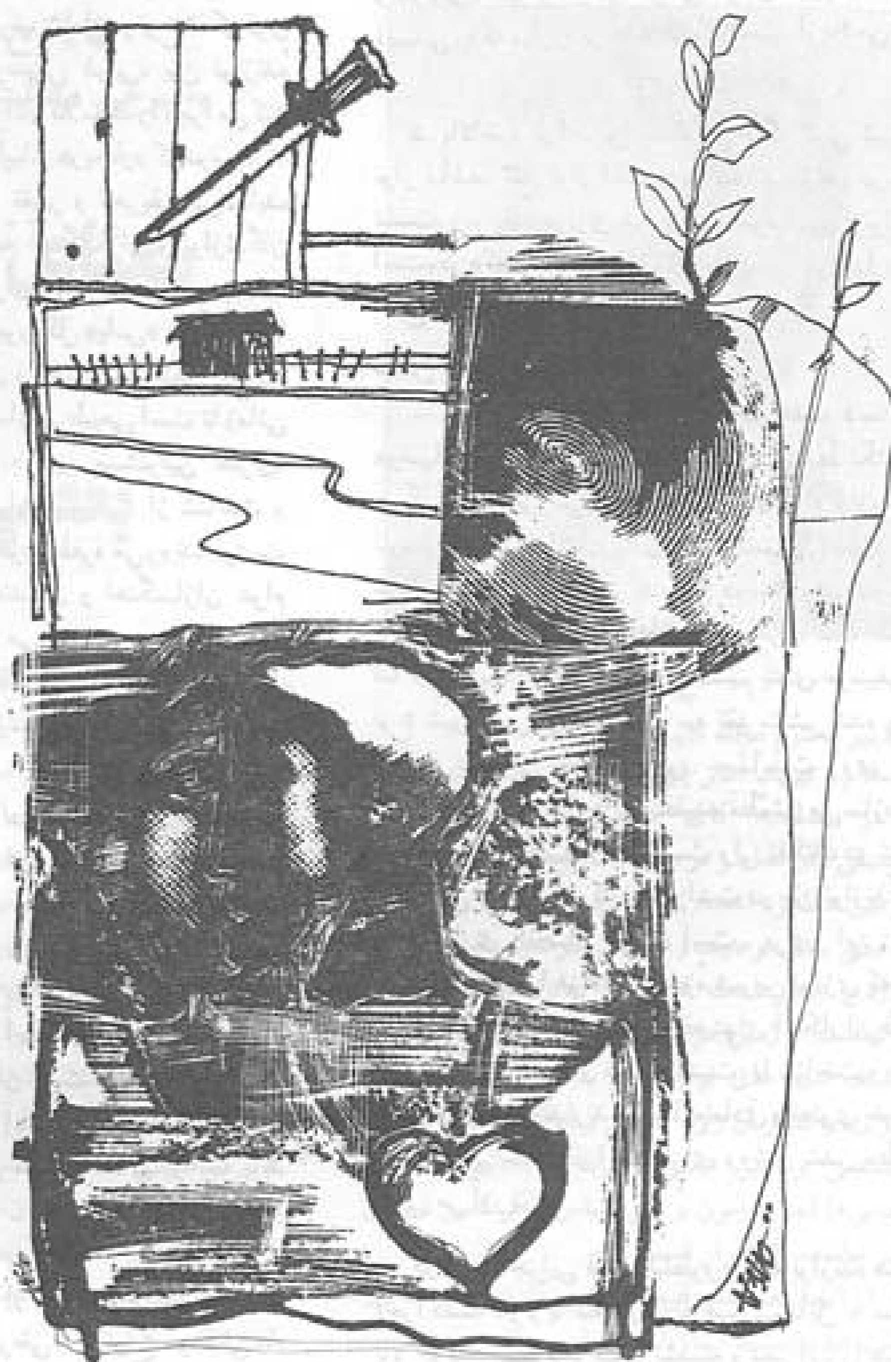
و امروز اجرای همان موسیقی را می‌بینیم که نوازنده، هنگام اجرا دستهٔ تار یا سه تار را به صورت مایل به سمت پایین گرفته، خموده و پریشان نشسته، سر را با حالتی زار به پایین، چپ یا راست انداخته، چشمها را بسته و مضراب را گاهی با زخمه‌های جانسوز می‌زند، گاهی نوازش کنان، گهی پرشتاب و گهی بی صدا.

در اینجا مثال مانند کتاب در بارهٔ «ارزشیابی» هنری یا «خوب و بد» بودن آن نبوده است. بلکه برای دیدن و شنیدن تفاوتها است از لحاظ تئوری و عملی که خواه ناخواه با دو نوع اجرا روبه روهستیم. یکی را می‌توانیم اجرای A نام گذاریم و دیگری را X.

اصطلاحی که نگارنده در کتاب به کار برده است، اجرای A را «ردیف نوازی» نامیده است، چرا که راهی دیگر نداشته است و اجرای دومی (X) را «شیرین نوازی»، که اصطلاحی است که از قدیم بین نوازندگان رایج بوده که می‌گفته‌اند: «فلانی پنجه‌ای شیرین دارد، شیرین می‌نوازد...» انتخاب شده است. حال اگر اشکال برای انتخاب واژه‌هاست، می‌توان واژه‌های بهتری را پیشنهاد کرد، اما اگر اشکال بر معنای حقیقی و مجازی واژه‌ها است، آن موضوع دیگری است که شرح آن گذشت.

کارد انداز

● هاینریش بل
● ترجمهٔ اسدالله امرایی



یوپ تیغهٔ کارد را در دست گرفته بود آن را تاب می‌داد. کارد نان بری تیغهٔ بلند و تیزی داشت که مو را می‌برید. با یك حرکت سریع و ناگهانی کارد را به هوا پرتاب کرد. کارد صفیرکشان در آفتاب بی فروغ که از پنجره می‌تابید راه خود را باز کرد و به سقف خورد و تعادلش را از دست داد و با سرعت رو به کله یوپ پایین آمد. او هم در چشم برهم زدنی تختهٔ کلفتی را روی سرش گذاشت. تیغه تا نیمه در تخته فرو رفت و دسته اش به ارتعاش درآمد.

یوپ تخته را از روی سرش برداشت، کارد را بیرون کشید و خشم آلود آن را به طرف در پرتاب کرد. کارد در چهارچوب در فرورفت و بعد از مدتی ارتعاش از قید در رها شد و افتاد.

یوپ به نرمی گفت «حالم را به هم می‌زند. این هم شد کار! این جماعت پول می‌دهند که مثل سیرکهای رومی خون و خونریزی ببینند. می فهمی؟ از این کار حالم به هم می خورد و عقم می نشیند البته در کار من خطر خون و خونریزی وجود ندارد.» کارد را برداشت و با چنان غیظی آن را به کنده کاری بالای پنجره کوبید که شیشه ها و چهارچوب به لرزه درآمد.

این پرتاب آخری مرا به یاد روزهای هراس آور جنگ انداخت. عادت داشت چاقوی ضامن‌دار خود را به دیرك چوبی حایل پناهگاه بکوبد.» گفت: «من هر کاری می کنم تا مردم را به وجد بیاورم حتی حاضرم گوشهایم را هم بکنم، البته اگر کسی پیدا شود که آنها را دوباره سرجایش بچسباند. آخر بدون گوش نمی‌توانم زندگی کنم. چون زندگی تبدیل به زندان می شود. حالا بیا تا چیزی را نشانت دهم.» در را کشید و باز کرد و ما به طرف راهرو رفتیم هرجا که چسب محکم بود و کاغذهای دیواری کنده نشده بودند، هرجا هم نبود، کاغذها را کنده و توی بخاری انداخته بودند. بعد از اینکه از حمام خزه بسته و کپك زده رد شدیم یوپ به بالا اشاره کرد. و گفت «کارد هر قدر بالاتر برود اثرش بیشتر می شود. اما من به مانعی احتیاج دارم که کارد به آن بخورد و صفیرکشان به طرف این کله‌پوك من برگردد. نگاه کن!» با دست تیرآهنهای یك بالکن خراب شده را نشانم داد و گفت: «من تمام مدت سال اینجا تمرین می کردم. تماشا کن!»

کارد را به هوا پرتاب کرد. با سرعت یکنواخت مانند پرنده‌ای راه گشود. بعد به یکی از تیرآهن‌ها خورد و با سرعتی نفس گیر فرود آمد و در چشم برهم زدنی تا نیمه در تخته فرورفت. اصل مطلب به خودی خود دلهره آور بود. یوپ حتی پلك هم نزد.

ذوق‌زده فریاد زدم: «معرکه است! خیلی عالی است. حرف ندارد. مردم جان می‌دهند برای این نمایشها!»

یوپ دستهٔ کارد را گرفت و به یك ضرب آن را بیرون کشید.

«بدنیست: کلی هم پول می‌دهند. هر شب بین پرده های نمایش برنامه کارداندازی دارم. اما خود کار به حدکافی هیجان انگیز نیست. مردی و چاقویی و یك تخته! این که دیدن ندارد. چیزی که لازم دارم دختری نیمه برهنه است که کارد را به طرفش پرت کنم تا از نوك دماغش رد شود. جمعیت با دیدن آن دیوانه می شوند و سالن را روی سرشان می گذارند. اما مگر چنین دختری گیر می آید.» جلو افتاد و با هم به اتاقش برگشتیم. کارد را با دقت روی میز گذاشت و تخته را کنار آن. دستهایش را به هم مالید. روی جعبه‌ای کنار بخاری نشستیم. تکه‌ای نان از جیبم درآوردم و گفتم «بفرما!».

گفت: «ممنونم. اول بگذار یك قهوه دم کنم. بعداً بیا و برنامه را تماشا کن.» آتش اجاق را تیزتر کرد و کتری را دم آتش گذاشت و گفت: «آدم خونش به جوش می آید؛ نمی‌دانم شاید هم هنوز روحیهٔ درجه‌داری ارتش در من از بین نرفته باشد.»

ـ «چرت و پرت نگو! تو هیچ وقت روحیهٔ درجه‌داری نداشتی. ببینم وقتی برایت کف می‌زنند. می خندی؟ نه؟»

ـ «البته. تازه کلی هم دولا و راست می‌شوم»

ـ «ولی من نمی‌توانم. آخر قبرستان که جای خندیدن نیست توی این خراب شده چه طور دلت

می آید بخندی!»

ـ «اشتباه می کنی. اصلاً قبرستان را درست کرده اند برای خندیدن!»

ـ«من که سر در نمی آورم».

ـ «آخر توی این خراب شده که کسی نمرده. همه سرحال و قبراق نشسته اند به تماشا»

ـ «می فهمم، ولی نمی توانم باور کنم»

ـ «توتقصیر نداری. از یك ستوان سوتی بیش از این انتظار نمی رود. موضوع اینجاست که من از خوشحال کردن آنها لذت می برم. این جماعت همه دل سوخته اند. من مرهمی بردردهایشان می گذارم و مزد خودم را هم می گیرم. شاید یکی از تماشاگران شب که به خانه می رود مرا به یاد آورد و با خود بگوید کارداندازِ چه پردل و جرئت بود، من خودم که نفسم بند آمده بود. آنها همگی می ترسند و ترس خود را مثل سایه ای سنگین یدك می کشند. خوشحال می شوم که آنها را چند لحظه ای از آن جدا کنم و بخندانم. خوب این ارزش خندیدن ندارد؟»

حرفی نزدم. و به کتری آب که قل می زد چشم دوختم یوپ آب جوش را روی قهوه ای که در لیوان لعابی بود ریخت به نوبت قهوه نوشیدیم و نان را با هم قسمت کردیم. بیرون آفتاب پریده بود و سایهٔ دلنشینی از پنجره به اتاق می ریخت.

یوپ پرسید: «این روزها چه کار می کنی؟»

گفتم: «یك جوری امورم می گذرد.»

گفت: این روزها زندگی خیلی سخت شده است.»

ـ «سخت که چه عرض کنم! من برای همین یك لقمه نان صد تا آجر جمع کردم و تمیز کردم. کار فصلی!»

«هوم... می خواهی یکی دیگر از شامورتی های مرا ببینی؟»

وقتی سرم را به علامت تأیید تکان دادم، بلند شد و چراغ را روشن کرد و از کنار دیوار آدمکی را که خیلی ناشیانه سرهم بندی کرده بود بیرون کشید. کمی که دقت کردم دیدم آدمك را روی تخته سه لایی درست کرده اند.

یوپ را که از زیر تخت زهوار دررفته اش کیفی چرمی بیرون می کشید مشتاقانه نگاه می کردم. قبل از آنکه در کیف را باز کند چهار تا سیگار نصفه آورد و به من داد و گفت: «با اینها دوتا سیگار بپیچ.»

صندلی ام را کنار بخاری کشیدم تا هم از گرما لذت ببرم و هم دید بهتری داشته باشم. وقتی سیگارها را می پیچیدم یوپ در کیف چرمی را باز کرد و چیز غریبی را بیرون کشید. یکی از آن کیفهای پارچه ای که مادرهایمان لوازم آشپزخانه و قاشق و چنگال خود را در آن می گذاشتند، با چالاکی تمام بند آن را گشود و روی میز ولو کرد. دوازده کارد دسته چوبی بلند که در روزگار جوانی مادرانمان معمول بود لای پارچه مرتب چیده شده بود.

سیگاری را که با دقت پیچیده بودم به او دادم و گفتم: «بزن تا روشن شوی»

گفت: «قربانت» و کاردها را به من نشان داد.

ـ «از دارونداز پدر و مادرم همین کاردها مانده است. همه چیز زیر آوار سوخت و از بین رفت. هرچه هم که ماند دزدیدند. وقتی از اردوگاه اسیران جنگی آزاد شدم آه نداشتم که با ناله سودا کنم، تا این که یك روز یکی از دوستان مادرم که خانمی موقر و متین بود مرا پیدا کرد و این کیف را که یادگار پدر و مادرم بود به من داد. مادرم چند روز قبل از حملهٔ هوایی آن را پیش زن گذاشته بود تا سالم بماند. خنده دار نیست؟ می دانی ما آدمها اخلاق غریبی داریم؛ در میانه آشوب و بلبشو به فکر نجات چه چیزهای عجیبی که نمی افتیم. چیزهایی که اصلاً ارزش حیاتی ندارند. بالاخره من مالك این کیف شدم.

بادیه لعابی قهوه ای، دوازده قاشق، دوازده چنگال ودوازده کارد و کارد بزرگ نان بری به من رسید. قاشق و چنگالها را فروختم و یکسالی را گذراندم. و با سیزده کارد باقی مانده تمرین کردم که نتیجه اش را ملاحظه فرمودید...»

آتشی را که با آن سیگارم را گیراندم به او دادم. یوپ سیگار را گوشه لبش گذاشت و بند کیف قلاتل را به دکمهٔ شانه اش انداخت و آن را مثل قطار فشنگ باز کرد. در چشم برهم زدنی کاردها را از جلدشان بیرون کشید و تا آمدم به خود بجنبم هر دوازده کارد رامثل برق به سوی آدمك پرتاب کرد. آدمك مرا به یاد اشکال پلیدی که دزدانه با گامهای لرزان از کنار هر تابلوی اعلاناتی به سوی ما می آمدند، به یاد پیشروان و منادیان شکست و پلیدی و ویرانی می انداخت. دو تا از کاردها به کلاه آدمك چسبیده بود؛ روی هر شانه اش دوتا و در امتداد بازوان آویزانش سه تا کارد فرورفته بود.

داد زدم: «عالی بود! عالی بود! ولی روی صحنه کمی باید نمکش را بیشتر کنی.»

آهی کشید و کاردها را جمع کرد و در جلدشان گذاشت: «من به یك آدم احتیاج دارم. دختر باشد خیلی بهتر است. اما می دانم که نمی توانم کسی را پیدا کنم. دخترها خیلی می ترسند. مردها هم پول کلان می خواهند، حق هم دارند کار خطرناکی است.»

بار دیگر کاردها را به سمت آدمك پرت کرد، گویی که می خواست با تقارنی خیره کننده آن را از وسط به دو نیم کند. کارد سیزدهم که از همه بزرگتر بود مثل تیری مرگبار وسط قلب آدمك فرورفت. یوپ آخرین نفس را از سیگاری که برایش پیچیده بودم گرفت و ته آن را پشت بخاری انداخت و گفت: «برویم. وقت رفتن است.» سرش را از پنجره بیرون آورد و زیرلب چیزی در بارهٔ «باران لعنتی» زمزمه کرد و گفت: «چند دقیقه ای به هشت مانده. من ساعت هشت ونیم برنامه دارم.»

وقتی که او کاردها را در جعبه اش می گذاشت، من جلوی پنجره باز ایستاده بودم. از خانه های ییلاقی رو به ویرانی در باران صدای زوزهٔ آرامی می آمد و از پس سپیدارهای لرزان صدای غژغژ اتوبوس به گوش می رسید. ولی هرجا چشم گرداندم اثری از ساعت ندیدم.

پرسیدم: «از کجا فهمیدی ساعت چند است؟»

گفت: «غریزه، غریزه بخشی از توانایی من است، جانم.» خیره نگاهش کردم. کمکم کرد تا پالتویم را بپوشم. بعد بادگیر خودش را به تن کرد. شانه ام مختصری لمس شده و دستم را نمی توانم کامل حرکت دهم؛ آن قدر که فقط می توانم آجر تمیز کنم. کلاهمان را بر سر گذاشتیم و از راهرو دودزده گذشتیم. از شنیدن صدای خنده و زمزمه در خانه خوشحال شدم. از پله ها که پایین رفتیم یوپ گفت: «می دانی؟ من همین طور به قوانین کاینات پی می برم.» چمدان را روی پله گذاشت و مثل ایکار آماده پرواز در تابلوهای یونان قدیم، دستهایش را باز کرد. حالت جدی اش به خلسه ای رؤیایی و سرد و جادویی می ماند. من وحشت کردم و عرق سردی بر پشتم نشست. با صدای نرمی گفت: «من دستهایم را دراز می کنم و از خودم خارج می شوم. احساس می کنم دستهایم کش می آیند و به بُعدی می رسند که قوانین دیگری بر آن حاکم است. از سقف و دیوار می گذرد و از ورای فضای عجیب و وهم آلود قوانین آنها را می گیرم و مثل یك دزد یا عاشق آنها را می ربایم.»

بیرون از خانه باران ریز و یکنواختی می بارید. یقه مان را بالا زدیم و از سرما خودمان را جمع کردیم. شفق با آخرین رمق خود با رنگ آبی تیره شامگاهی می آمیخت. در بعضی زیر زمینهای ویلاهای بمباران شده و ویرانه های وهم انگیز گاهی کورسویی به چشم می آمد. جلوتر که می رفتی خیابان به گذرگاهی پرگل و لای بدل می شد که بر چپ و راست آن در نور پریده رنگ دم غروب آلونکهایی در باغچه های بی دارودرخت سبز شده بود و به زباله های شناور در پسابهای کم عمق بیشتر شباهت داشت تا خانه. از روی ریلهای تراموا گذشتیم و در پیچ وخم کوچه های تنگ وتاریك حومهٔ شهر، در میان زباله ها و خاکروبه ها یکی دو خانه ظاهراً کثیف دست نخورده و سرپا مانده بودند. ناگهان از یك خیابان شلوغ سردرآوردیم. موج جمعیت ما را با خود کشاند تا اینکه بالاخره سر خیابان به کوچه ای فرعی پیچیدیم. تابلوی پرزرق وبرق تماشاخانه روی آسفالت خیس منعکس می شد. سالن انتظار تماشاخانه خالی بود. نمایش شروع شده بود و صدای همهمهٔ تماشاگران از پس دیوارهای نازك رنگ ورورفته به گوش می رسید.

یوپ با خنده به عکس خودش که با لباس گاوچرانها بین دو زن رقاص که لبخند ملیحی بر لب داشتند و تقریباً نیمه برهنه بودند ایستاده بود، اشاره کرد. پشت سرش نوشته بودند: «کارد انداز».

تا به خودم آمدم یوپ مرا از دری مخفی کشان کشان برد. از پلکانی باریك و پیچ درپیچ و نیمه تاریك بالا رفتیم. بوی عرق تن و رنگ و روغن حکایت از نزدیکی صحنه داشت. یوپ که جلو می رفت، سرپیچ پله ها ایستاد و ساك دستی اش را زمین گذاشت و دو دستی شانهٔ مرا چسبید و با صدایی آهسته گفت: «ببینم حاضری به جای هدف بایستی؟»

از اول منتظر چنین سئوالی بودم، ولی جداً غافلگیر شدم. به گمانم مرا مردّد دید. مکثی کرد و پرسید: «خوب، چه می گویی؟»

هنوز از گیجی درنیامده بودم که ناگهان آوای خنده راهرو باریك را پر کرد و ما را مثل موجی دربرگرفت. چنان غیرمنتظره بود که از جاپریدم و ناخودآگاه به خود لرزیدم.

نجوا کنان گفتم: «من می ترسم.»

گفت: «من هم می ترسم. به من اعتماد نداری؟»

با صدای گرفته ای گفتم: «البته که اعتماد دارم....

اما.... ول کن» از او سبقت گرفتم و با جرئتی که از نومیدی ناشی شده بود، گفتم: «من چیزی ندارم که از دست بدهم.»

از راهرویی که در چپ و راست آن اتاقکهایی از تخته سه‌لایی درست کرده بودند سردرآوردیم. اشکالی رنگی روی صحنه می‌جنبیدند. از شکاف یکی از پرده‌های نازك به صحنه نگاه کردم و دلقکی را روی صحنه دیدم. دهان عظیم او کاملاً باز بود. بازدیگر خروش خندهٔ جمعیت ما را دربرگرفت. یوپ دست مرا کشید و در را پشت سرم بست. اتاق را از نظر گذراندم. اتاقکی کوچك و تقریباً خالی بود. لباس گاوچرانی یوپ به میخی روی دیوار آویزان شده بود و روی صندلی زهوار دررفته‌ای یك دسته ورق کهنه به چشم می‌خورد. یوپ عجولانه و عصبی لباسهای خودش را از روی میخ برداشت و به طرف صندلی پرت کرد و پالتوی خیس مرا درآورد و به جای آن آویزان کرد. بادگیر خود را هم روی آن آویخت. بالای اتاقك روی دکور ستون یونانی ساعت الکتریکی هشت و بیست و پنج دقیقه را نشان می‌داد.

یوپ زیرلب گفت: «پنج دقیقه دیگر مانده.» و لباسهایش را پوشید.

گفتم: «وقت تمرین داریم؟»

همان موقع یکی به در زد و گفت: «نوبت برنامه توست!»

یوپ دکمه‌های پیراهنش را بست و کلاه گشاد و بزرگ گاوچرانی را برسرگذاشت. با خنده‌ای زورکی گفتم: «انتظارداری که یك محکوم به مرگ دارزدن خودش را تمرین کند؟»

یوپ ساك را برداشت و مرا به دنبال خود کشاند. بیرون اتاقك مرد طاسی دلقك را که آخرین حرکاتش را انجام می‌داد می‌پایید. یوپ در گوش مرد چیزی گفت که من نشنیدم. مرد ناگهان برگشت و مرا برانداز کرد، بعد نگاهی به یوپ انداخت و غضبناك سرش را تکان داد. یوپ دوباره چیزی درگوش او نجوا کرد.

من اهمیتی نمی‌دادم. فوقش مرا زنده زنده به چهارمیخ می‌کشیدند. شانه‌ای لمس داشتم و تازه سیگاری گیرانده و آن را دود کرده بودم. فردا در برابر تمیز کردن هفتاد و پنج آجر سه چهارم قرص نان گیرم می‌آمد. ولی کو تا فردا.... صدای مهیب کف زدن تماشاگران نزدیك بود دیواره‌های اطراف صحنه را بیندازد. دلقك از لای پردهٔ صحنه به طرف ما آمد. خسته و کوفته بود. با ترشرویی نفسی تازه کرد و دوباره روی صحنه رفت و لبخندزنان تعظیم کرد. گروه نوازندگان آهنگ شادی را ساز کردند. یوپ هنوز با مرد کله طاس درگوشی حرف می‌زد. دلقك سه بار از صحنه خارج شد و بعد برگشت و لبخندزنان سرفرود آورد.

نوازندگان آهنگ مارش زدند و یوپ ساك در دست و شلنگ‌انداز به صحنه وارد شد. ظاهر شدن او روی صحنه تشویق تماشاگران را به دنبال داشت. خسته و وامانده یوپ را نگاه می‌کردم که ورقهای بازی را روی میخهایی که از قبل کارگذاشته بودند گذاشت و با پرتاب کارد آنها را یکی یکی به دیوار دوخت. کف زدنها جان تازه‌ای گرفت ولی از ته دل نبود. بعد از صدای طبل، تردستی کارد و تخته را آغاز کرد. با تمام بی‌تفاوتی که داشتم حس می‌کردم که برنامه خیلی آبکی است. روبروی من آن طرف صحنه یکی دو دختر نیمه برهنه برنامهٔ یوپ را تماشا می‌کردند. ناگهان مرد طاس یقه مرا گرفت و کشان کشان روی صحنه برد و به تقلید از پاسبانها با صدایی دورگه گفت: «شب به خیر آقای بورگالفسکی» یوپ هم تقریباً با همان لحن، شادمانه گفت: «شب به خیر جناب اردمنگر»

ـ «یك اسب دزد ناکس را آورده‌ام خدمتتان که قبل از دارزدن با چاقو خط خطی‌اش کنی... از آن ناتوهاست» نیش و کنایه‌ای را در حرفهای او حس کردم، ولی مثل گل کاغذی و رنگ روغن نامرغوب، ساختگی بودنش از دور داد می‌زد. نگاهی به تماشاگران انداختم و از آن لحظه به بعد با غول چند سری که آب دهانش روان شده و چشمانش از شوق برق می‌زد و هر لحظه در تاریکی آماده بود از جا بجهد روبرو بودم.

اصلا برایم ذره‌ای اهمیت نداشت. نورافکن‌ها چشم مرا خیره کرده بودند. لابد با لباس تخی و پاره پاره و کفشهای زهوار دررفته شباهتی به اسب دزدان هم پیدا کرده بودم.

ـ «جناب اردمنگر، بهتر است او را به من واگذار کنی؛ من می‌دانم و او.»

ـ «عالی شد. حسابش را برس. کاردها را هم هدر نده.»

یوپ یقه مرا گرفت و اردمنگر با نیش بازپاکشان و گشادگشاد از صحنه بیرون رفت. یکی ازوسط جمعیت طنابی روی صحنه پرت کرد. یوپ پاهای مرا با طناب به ستون تخته‌ای بست. نوعی شور و سرمستی در خودم احساس می‌کردم. سمت راستم صدای همهمه و هیجان ترس‌آور تماشاگران بی‌تاب را می‌شنیدم. تازه فهمیدم که یوپ وقتی می‌گوید آنها تشنهٔ خونریزی هستند، حق دارد. جنون آنها در هوای خفه و دم کردهٔ سالن می‌پیچید و نوازندگان هم با طبل و شیپور خود بر آتش جنون آنها می‌دمیدند تا این کمدی تراژدی خونین را که پول بالای آن رفته بود پر رونق‌تر کنند. راست جلوی روی خودم را نگاه کردم و بدنم را رها ساختم. طناب محکم بسته شده بود. صدای طبل آرام و آرامتر شد. یوپ با طمأنینه کاردها را یکی یکی از روی ورقهای بازی می‌کند و در جلد خود می‌گذاشت و هر از گاه نگاهی به من می‌انداخت. انگار که می‌خواست مرا سبك و سنگین کند. بعد از آنکه همهٔ کاردهایش را جمع کرد، رو به تماشاگران با صدایی صحنه‌ای گفت: «خانمها و آقایان! مایلم در این نمایش هیکل حضرت آقا را با چاقو روی دیوار درآورم، اما برای آنکه مطمئن شوید از کارد کند استفاده نمی‌کنم آنها را آزمایش می‌کنم.» یك تکه نخ برداشت و با رنگ موسیقی کاردها را یکی یکی بیرون کشید و با یك ضرب تکه نخ را قطع کرد. نخ دوازده تکه شد و بعد کاردها را در جلدشان فرو کرد.

وقتی این کار را می‌کرد من حواسم ورای او، ورای دیوارهای صحنه، ورای دختران نیمه برهنه سیر می‌کرد و زندگی دیگر را از نظر می‌گذراند... به نظر می‌رسید هیجان جمعیت لحظه به لحظه بیشتر می‌شد. یوپ به طرف من آمد و تظاهر کرد که می‌خواهد طنابها را امتحان کند و آهسته در گوش من گفت:

ـ «از جایت تکان نخور و به من اطمینان داشته باش.»

این تأخیر نسبی چیزی نمانده بود که هیجان جمعیت را فرو نشاند و شوق تماشاگران را بخشکاند، اما او ناگهان دستهایش را باز کرد و مانند پرنده‌ای شکاری دستهایش را تکان داد. در چهرهٔ او همان حالت جادویی را که قبلاً سرپله‌ها پیدا کرده بود، دیدم. به نظر می‌رسید می‌خواهد با این حالت نمایشی تماشاگران را جادو کند. صدایی به گوشم خورد: غرشی غریب و ماورای زمینی که هشداری برای من بود.

نگاهم را از افق بی‌کران برگرفتم و به یوپ نگاه کردم. چشمهامان تراز هم بود. دستانش را بلند کرد و آرام به سوی دستهٔ کاردها برد. این هم علامتی دیگر. چشم بر هم گذاشتم و تکان نخوردم...

احساس با شکوهی به من دست داد که یکی دو ثانیه بیشتر دوام نیاورد. اطمینان نداشتم. صفیر کاردها را که به سرعت برق هوا را می‌شکافتند و از بیخ گوشم می‌گذشتند و توی در تخته‌ای فرو می‌رفتند می‌شنیدم. انگارروی تخته‌ای باریك بر فراز پرتگاهی بی‌انتها گام برمی‌داشتم. با اطمینان کامل قدم بر می‌داشتم، ولی ترس و لرز خطر از بین نرفته بود... می‌ترسیدم ولی یقین داشتم که نخواهم افتاد. چاقوها را نمی‌شمردم ولی درست در لحظه‌ای که کارد دوازدهم کنار دست راستم فرو رفت چشم گشودم.

توفانی از صدای کف‌زدن و جیغ و داد تماشاگران برخاست که مرا از جا پراند. چشمم به چشم یوپ که رنگ به چهره نداشت افتاد. یوپ به طرف من شتافت و با دستان لرزان طنابها را گشود. بعد مرا وسط صحنه کشید، درست لب صحنه. اول او سر خم کرد و بعد من. صدای کف زدن اوج گرفت. من به او اشاره کردم و او به من. او به من لبخند زد و من به او و بعد دو نفری به تماشاگران تعظیم کردیم.

به اتاقك رختکن که برگشتیم کلامی بر لب نیاوردیم. یوپ ورقهای بازی را روی صندلی انداخت، کت مرا از میخ برداشت و کمك کرد تا آن را بپوشم. بعد لباس گاوچرانی‌اش را آویزان کرد و بادگیرش را پوشید. کلاهمان را بر سر گذاشتیم. در را که باز کردیم تا بیرون برویم، مرد کله‌طاس شتابزده وارد شد و داد زد: «حقوق تو را تا چهل مارك بالا می‌برم». مقداری هم پول نقد کف دست یوپ گذاشت. فهمیدم که صاحب کار من یوپ است و خندیدم. او هم به من نگاه کرد و خندید.

یوپ دست مرا گرفت و دوتایی از پله‌های نیمه تاریك باریك که بوی رنگ روغنی مانده می‌داد پایین رفتیم. دم سالن انتظار که رسیدیم یوپ گفت: «برویم نان و سیگاری بگیریم.»

یك ساعتی طول کشید تا بفهمم شغل خاصی دارم، شغلی که فقط کافی بود چشم ببندم و بی‌حرکت به رؤیا فرو بروم. ظرف دوازده تا بیست ثانیه آدمی بودم که به طرفش کارد پرت می‌کردند...□

The Man With Kives, Heinrich Böll

ترجمه از روی ترجمه انگلیسی خانم لیلا ونه‌ویتس به انجام رسیده است.

منبع ترجمه، Man in Literature است

● یادداشت کوتاهی بر «دلشدگان» ساختهٔ علی حاتمی

نوازشی بر چشمها که به سرعت بخار می‌شود!

■ کامیار صالحیار

○ نویسنده و کارگردان و تهیه کننده: علی حاتمی
○ مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
○ موسیقی: حسین علیزاده
○ تدوین: روح‌الله امامی
○ آواز: استاد محمد رضا شجریان
بازیگران: فرامرز صدیقی، امین تارخ، اکبر عبدی، محمدعلی کشاورز، جمشید هاشم‌پور، سعید پورصمیمی، حمید جبلی، جلال مقدم، رقیه چهره‌آزاد، سعید امیرسلیمانی، فتحعلی اویسی، شهلا ریاحی، توران مهرزاد، لیلا حاتمی و علی‌اصغر گرمسیری.

طرح فیلم:

در اوائل این قرن به اشاره سلطان احمد شاه و واسطه‌گری موسیو «ژول» فرانسوی، پنج نفر از استادان موسیقی ایران برای ضبط «صفحه» که آوازهٔ آن تازه به گوش شاه رسیده بود، روانهٔ پاریس می‌شوند. در پاریس موسیو «ژول» که هدفی مادی را تعقیب می‌کند از همراهی گروه دست می‌کشد. دربار ایران هم خواستار بازگشت گروه می‌شود. اما استاد دلنواز خوان سرپرست گروه که عاشق دلسوختهٔ موسیقی است، خانه خود را در تهران می‌فروشد که مخارج ادامهٔ سفر تامین شود. در پایان استاد طاهریان آوازخوان گروه که عاشق شاهزاده خانمی ترك و نابینا شده به علت بیماری سل در می‌گذرد. گروه که کار پر کردن صفحه را به پایان رسانده است، با کشتی روانهٔ ایران می‌شود. و ظاهراً بر اثر توفان، کشتی صدمه می‌بیند «صفحه»هایی که با آن مشقت گردآوری شده بود به دریا می‌ریزد و از بین می‌رود.

آخرین ساختهٔ «علی حاتمی» چیزی را در درون خود کم دارد. انگار در موزه‌ای نفیس قدم بزنید و همه چیز در جای خود به قاعده نشسته باشد و ناگهان از خلوتی، احساس خستگی کنید. نوعی خاص از سکوت موزه‌های فرنگی در صبح‌های تعطیل! علیرغم بودن همه جور اشیاء گرانبها از وجود همهٔ آنها خسته می‌شوید. دلبستگی یا نوستالژی «حاتمی» درباره هر شیء، کوچك که بوی کهنگی و قدیمی بودن می‌دهد، به وجود آورندهٔ سینمای خاص او شده. به تکه تکه‌های اثر علاقمند می‌شوید ولی در مجموع احساسی در شما به وجود نمی‌آید، فیلم در خاطرتان نمی‌ماند، از سینما که بیرون می‌آئید فقط احساس می‌کنید نوازشی بر روی چشم‌هایتان نشسته که بلافاصله بخار می‌شود و می‌رود. طرح فیلم مناسب است و می‌تواند به سینمایی خوب تبدیل شود، ولی گره‌های کارگردان جنبه‌های سینمایی ندارد. یا اصلا اصراری هم نداشته که اثر یا نوشته‌اش به یك کار سینمایی تبدیل شود. مگر حاتمی خودش نگفته است که «من قالی می‌بافم»!

حاتمی در دلشدگان به شعر نزدیکتر است تا سینما. نگاه کنید به سکانس زیبای پایانی. جنازهٔ طاهرخان (امین تارخ) در کالسکهٔ تشییع است. شاهزاده خانم ترك (لیلا حاتمی) با کالسکهٔ عزا از راه می‌رسد، آرام از کالسکه پائین می‌آید، و با دست شیشهٔ تابوت جنازه را پاك می‌کند. هیچ کلامی در کار نیست. احتیاجی هم به کلامی نیست. از لباس شاهزاده خانم تا اسبها. تا آسمان ابری که مجسمهٔ عقابی را در برگرفته، همه بوی تسلیت و فاجعه می‌دهد. فصلی به این زیبایی، اما تاثیرش بر شما به اندازهٔ ته سوزنی است! با خودتان فقط می‌گوئید: «چقدر قشنگ»! همین و پس از این عبارت احساسی در کار نیست اشك در چشم‌هایتان حلقه نمی‌زند، چرا که پس زمینه‌ای ابداً وجود ندارد.

شاهزاده خانم ترك را که طاهر به او دل بسته است، همیشه در حالت اثیری دیده‌ایم. بیشتر با تابلو به تماشاچی معرفی شده، و بسیار شبیه به پرده‌های نقاشی‌های قدیمی شبیه فرخ‌لقا است.

حاتمی پرده‌ای هم برای پایان ماجرا به وجود آورده است: موضوع غرق شدن صفحه‌های پر شده که فکری بسیار ظریف و نو است. آن را با یك تابلو نشان داده است، کشتی شکسته، و صفحه‌ها روی موج لغزان، و یك صفحه هم خود را به ساحل رسانده است.

در استفاده از این تابلوها خاطرات ما از پرده‌خوانی‌ها تجدید و تداعی می‌شود. زمانی بود در دور دست که کنار این پرده‌ها جمع می‌شدیم. و به صدای نقال گوش می‌سپردیم. نوعی سنت ما در «نمایش» که به آنها اشاره می‌کند.

بخش اعظم فیلم در مجارستان ساخته شده است و متاسفانه تمام این ساختمانهای قدیمی با معماری گوتیك و مجسمه‌هایی که مرتبا به رخ تماشاچی کشیده می‌شود، کمکی به بافت فیلم نمی‌کند. بودن و نبودن آنها ابداً تفاوتی ندارد.

در تمام مدت سعی بر آن بوده که هر صحنه با دقت به وسیلهٔ زیباترین کادرها قاب گرفته شود. صحنهٔ گفتگوی طاهر و دایه خانم را قبل از سفر به خاطر بیاورید. یا نماهای فوق‌العادهٔ عروسی شکرالله آشپز که خود و همسرش کنار شمع‌ها در آینه قاب گرفته می‌شود و یا تصویر طاهرخان و خسروخان رهایی در آینهٔ اشرافی هتل. وچه تلاشی برای هرچه زیباتر شدن و شکیل‌تر کردن آنها به کار گرفته شده، و شدت زیبایی، آنها را از هر احساس انسانی خالی نموده، و حالت تصنعی به آنها بخشیده است.

در سینمای حاتمی انگار به تدریج اشیای قدیمی بر انسانها مسلط می‌شوند. از یك لباس تا یك ستون، از یك کلاه تا یك دیوار، از یك حوض با گلدانهای شویدی تا یك میز که فقط بوی فرسودگی می‌دهد. همه و همه صحنه‌ها را در تسلط خود دارند. و هنرپیشه‌ها که در لباسهای قدیمی دفن شده‌اند، در کنار آنها ایستاده‌اند، فقط به خاطر آن که ما آن ستون یا حوض را تماشا کنیم! این انسانها اکنون فقط بهانه‌ای هستند برای نشان دادن مکانی که نوستالژی کارگردان را



تحریك کرده است. فیلم آن گونه که در تیتراژ آمده به مناسبت هزارهٔ «بار بد» تهیه شده و تقدیرنامه‌ای است بر تلاش پیشکسوتان موسیقی سنتی ایران. و شاه بیت آن هم حتماً باید صدای استاد «شجریان» باشد که از حنجرهٔ طاهرخان (آواز خوان گروه) خارج می‌شود. ولی ببینید صحنه‌های مربوطه به چه مصیبتی دچار شده‌اند.

فضا سازی حاتمی چیزی است درست شبیه فضاسازی‌های اتللو، یا مکبث یا انواع فیلم‌های مشابه. و شاهزاده خانم ترك و طاهرخان هم در لباس و آرایش همان هیات‌های اتللو و دزدمونا را دارند. و در یك چنین جوی (اتمسفری) ناگهان چهچههٔ زیبای شجریان را می‌شنوید! و این تضاد باعث می‌شود که علیرغم تیتراژ فیلم، آرزو کنید که آواز سنتی با همه زیبایی‌اش تمام شود و ماجرا را دنبال کنید!

اما با تمام این اوصاف قصهٔ کوچکی در دل این فیلم شما را اسیر می‌کند. قصهٔ دل باختن فرج‌الله شاگرد آشپز به «تنبك». فرج‌الله در خانه عیسی‌خان وزیر با شنیدن صدای ضرب ناگهان به وجد می‌آید. انگار آوای ضرب را از دل قرون و اعصار با خون خود همراه داشته است. صحنهٔ ضرب گرفتن فرج‌الله پشت دیگ مطبخ در حیاط خانه عیسی‌خان وزیر، ضرب گرفتنهای عیسی‌خان با ته عصایش بر کاشی‌ها، و ناگهان یافتن «تنبك» در صندوقخانه، که زیر و رو شدن و مجذوب شدن فرج‌الله را به دنبال دارد. و «تنبکی» که با نمایی عالی و درشت نشان داده می‌شود بی‌شباهت به بتکده‌ای کوچك نیست که اینك فرج‌الله را با توانی مغناطیسی جذب کرده است. بافت فوق‌العاده این فصل از فیلم چیزی به یاد ماندنی است.

«دلشدگان» از صفی مفصل شامل هنرپیشه‌های حرفه‌ای و پر قدرت تشکیل شده است که در کنار هم به دقت چیده شده‌اند، و همگی از اشیای پر بها و لباسهای فاخر تنشان بسیار قیمتی‌ترند. در این میان، باید به بازی بسیار خوب اکبر عبدی اشاره کنم. اکبر عبدی در دو فیلم اخیر حاتمی («مادر» و «دلشدگان»). نشان داد که هنوز دارای قدرتهای بازیگری بکر و بسیاری است و در کنار کمدی‌های پیش پا افتاده می‌تواند به نقش آفرینی‌های فوق‌العاده نیز بپردازد.



ازمطبوعات دیگر...



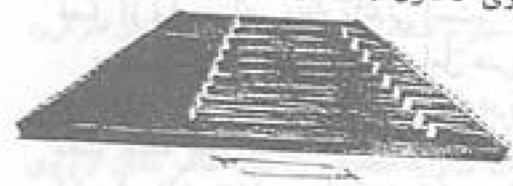
استاد حسین ملک: با شروع انقلاب اسلامی موسیقی اصیل ما ارزش خود را باز یافت

□□ تالار اندیشه چندی پیش میزبان پنجمین برنامه کنسرت پژوهشی، آموزشی با اجرای قطعات موسیقی ازسوی استاد حسین ملک و بحث و بررسی پیرامون سیر تحول نسبی موسیقی قدیم و امروز ایران بود.

در این برنامه استاد حسین ملک چهره آشنا و قدیمی موسیقی کشور و نوازنده چیره‌دست سنتور به ایراد سخنرانی پرداخت و ضمن پاسخگویی به سؤالات قطعاتی را در دستگاه سه‌گاه و بیات‌ترک اجرا کرد. حسین ملک اگرچه برای عده بسیاری از اساتید و هنرمندان و همچنین علاقمندان به موسیقی اصیل وریشه‌دار ایرانی چهره آشنا است لیکن این برنامه تا حدی توانست برای آن دسته از افرادی که از استاد تنها نام وی را می‌شناختند، تجربه نسبتاً خوبی را به همراه داشته باشد.

حسین ملک طی ۶۷ سال سن و تجربه ۵۰ سال نوازندگی و تدریس ساز تخصصی سنتور و تربیت ۲۷ هزار شاگرد که بین یک ماه تا ۱۰ سال وی را همراهی کرده‌اند، و همچنین ۱۹ سال تحقیق و اجرا در تغییر ساختمان ساز سنتور و تکامل نسبی آن، متأسفانه پس از انقلاب در داخل کشور کمتر در عرصه‌های عمومی حضور می‌یابد و علی‌رغم اینکه آوازه وی از مرز ۳۶ کشور جهان گذشته، روزانه از مسیر همیشگی خود (کارگاه و منزلش واقع در کرج تا کلاس دروازه‌دولت تهران) پا فراتر نمی گذارد.

وی تاکنون به دعوت دهها کشور جهان در فستیوالهای بین المللی سنتورنوازی شرکت جسته و همین سال گذشته در پایتخت مجارستان بوداپست مقام اول هیجدهمین فستیوال موسیقی را به کشور محبوبش ایران اختصاص داده است.



وی که هم اکنون نائب رئیس کنگره موسیقی جهانی است با تلاش بی‌وقفه خود نام پارسی سنتور را به عنوان نام بین المللی این ساز در جهان به ثبت رسانده است.

به جرأت می‌توان گفت که مضرابهای پرصلابت و شفاف ملک در اکثر نقاط اروپا، خاورمیانه، آسیا، آسیای شرقی و امریکا گوش علاقه‌مندان این هنر ناب را نواخته و این درحالی است که تا قبل از برگزاری این کنسرت، بجز تعداد محدودی از آشنایان و شاگردان نزدیک استاد، کسی از وی و تلاش شبانه روزیش خبر چندانی نداشته است.

اگر جان مایه و ریشه موسیقی خلاق هر کشور را در تک‌نوازی و بداهه‌پردازی آن دانیم که این چنین نیز هست، حسین ملک از معدود کسانی است که با شناخت صحیح این موضع توانسته به رمز و راز و پیچیدگی های این راه تفوق یابد و به بیانی دیگر راه به تکامل رسیدن تکنوازی را برای نسلهای بعدی هموار سازد.

استاد ملک قبل از اجرای کنسرت در فرصتی نسبتاً کوتاه فروتنانه دعوت ما را برای شرکت در گفتگو پذیرفت. آنچه در ذیل می خوانید قسمتهایی از گفتگوی خبرنگار ما با ایشان است.

□ رسالت: شما با تجربه شرکت در دهها فستیوال موسیقی و کسب مدالهای گوناگون و همچنین تربیت صدها شاگرد و تلاش مستمر در زمینه اعتلای موسیقی تکنوازی و بداهی‌سازی چرا پس از انقلاب کمتر در مجامع عمومی حضور می‌یابید. آیا موقع آن نرسیده است که تجربیات خود را به علاقه‌مندان این هنر ارائه دهید.

■ من ۶۷ سال از عمرم گذشته و ۶۰ سال آن را در موسیقی عشق ورزیدم، تحقیق کردم و همّ خود را بر تربیت شاگردانم گذاشتم. بسیاری از چیزها در حیطه اختیار ما نیست. پیش از انقلاب هنرموسیقی زیرپا بود و تنها معدود هنرمندان آن هم در انزوا موسیقی معصوم ایران را نوازش می کردند. با شروع انقلاب اسلامی موسیقی اصیل حیات دوباره خود را بازیافت و مردم با پشتوانه همین موسیقی ریشه‌دار فریادهای خود را برآوردند و کم کم ارزش این هنر نمایان شد. متأسفانه طی سالهای اخیر علی‌رغم این مهم و اینکه موسیقی ملی ما نجیبترین و معصومانه‌ترین موسیقی دنیا به شمار می‌رود، مورد بی‌مهری عده‌ای ناآگاه قرار گرفت و هنرمندان درجه اول کشور بار دیگر انزوا گزیدند. خوشبختانه حوزه هنری و بعضی از مراکز فرهنگی به ارزش واقعی بزرگان موسیقی کشور پی برده‌اند و برگزاری این سلسله کنسرتها نشانگر تلاش قابل تقدیر آنها است. اینکه چرا تاکنون در اجراهای عمومی حضور نداشته‌ام بایستی بگویم این من نیستم که باید روزها به دنبال فراهم کردن مقدمات اجرا باشم. تا حدودی مراکز فرهنگی در این زمینه مقصر هستند. چرا که من بارها تمایل خود را برای ارائه تجربیات و تحقیقاتم ابراز داشته‌ام و کمتر کسی را مشتاق حمایت و همکاری دیدم. تنها فعالیت من در داخل کشور

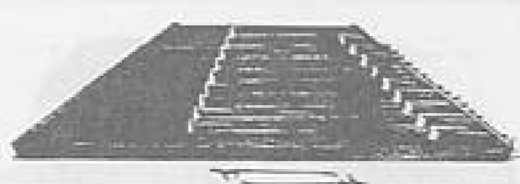
گذشته از تأسیس کارگاه بزرگ سنتورسازی و تربیت صدها شاگرد اجرای برنامه‌ای در تالار رودکی بود که سال گذشته با استقبال کم‌نظیر مردم مواجه شد. این واقعیتی است که بزرگان موسیقی ما که تعداد آنها از انگشتان یك دست هم تجاوز نمی‌کند، در غم و رنج بسر می‌برند و هر روزه شاهد افول چراغ حیات آنها هستیم.

مقامات و مسئولین بالای این کشور بایستی برای حفظ و ترویج این هنر اصیل تلاش کنند و آن را جدی بگیرند. موسیقی چیزی نیست که هرگاه بخواهیم در دست باشد. قرنها بایستی بگذرد تا نوازنده‌ای چیره‌دست پرورش یابد.

خلائی که هم‌اکنون در موسیقی ما ایجاد شده شاید تا صد سال دیگر پر نمی‌شود. باید به فکر این جوانانی بود که در فضای هزار دام به دنبال گمشده خود می‌گردند و هنر که بهترین طبیب‌هاست می‌تواند بسیاری از مشکلات جوانان را مرتفع سازد.

□ رسالت: وضعیت موسیقی امروز کشور، عملکرد مراکز فرهنگی و روند موسیقی را چگونه ارزیابی می کنید.

■ به اعتقاد من آنچه می‌تواند موسیقی ما را از وضعیت ناهنجار کنونی نجات بخشد همین کلاسهای آزادی است که در گذشته عملکرد مثبت و بجای آن را شاهد بوده‌ایم. امروز این کلاسها مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند و متأسفانه هنرستانهای موسیقی و مراکز حفظ و اشاعه طی این سالها چیز قابلی ارائه نکرده‌اند. مشغول کردن جوانان با مباحث تئوری و قشری جز به دلسرد کردن آنان نمی‌انجامد. دانشگاه موسیقی که تکلیفش مشخص است.



به اعتقاد من کسانی که رأس موسیقی دانشگاه فعالیت می‌کنند خائنین به موسیقی کشورند. من نامه‌ای به ریاست جمهوری نوشته‌ام که نسبت به ورود ساز غربی ارگ جلوگیری شود. این ساز که تم‌های عربی و غربی آن به جز انهدام موسیقی ما هدفی را دنبال نمی‌کند، همان تهاجم و تخریب فرهنگ موسیقی ما است. رادیو و تلویزیون هم ناآگاهانه ساعتها برنامه‌های خود را به این ساز غربی اختصاص می‌دهد و این درحالی است که غنای موسیقی ما شگفتی جهانیان را برانگیخته است. چرا برنامه سلام صبح بخیر که ابتدائاً با موسیقی اصیل محبوبیت پیدا کرده بود، حالا با به کارگیری آهنگهای جاز و ارگ گوش مردم را می‌آزارد. ما باید برای جوانان بخصوص کودکان و احتیاجات آنان ارزش قائل شویم. من مخالف کار سبك برای بچه‌ها هستم. من وقتی به علاقه وافر این جوانان به موسیقی اصیل توجه می‌کنم، از برخورد غلط بعضی از مراکز فرهنگی به شدت دل آزرده می‌شوم.

چرا باید این گونه فضاهای فرهنگی در کشور بسیار محدود باشد و چرا مسئولین از هنرمندان طراز اول مملکت برای اجرای برنامه‌های هنری دعوت به عمل نمی‌آورند. ایکاش ردیف آوازی ما از داخل مساجد و از مدارس ابتدایی شروع می‌شد و بچه‌ها از آغاز به ارزش والای این هنر پی می‌بردند. در سفری که به کشور مجارستان داشتم در یکی از شهرهای این کشور ۷ هزار دانش‌آموز موسیقی زیر پوشش ۷۰۰ معلم و ۳۰۰ پروفسور به طور جدی موسیقی را دنبال می‌کردند و این درحالی است که در داخل کشور اگر ۴ سرود ساخته شود، ۱۰ نفر نوازنده چیره‌دست برای اجرای این سرودها وجود ندارد. آموزشگاههای خصوصی می‌تواند تا حد قابل توجهی این نیازها را برآورده سازد.

□ رسالت: نقش انقلاب اسلامی در پالایش موسیقی و ایجاد فضای مناسب برای رشد استعدادها را چگونه می‌بینید؟

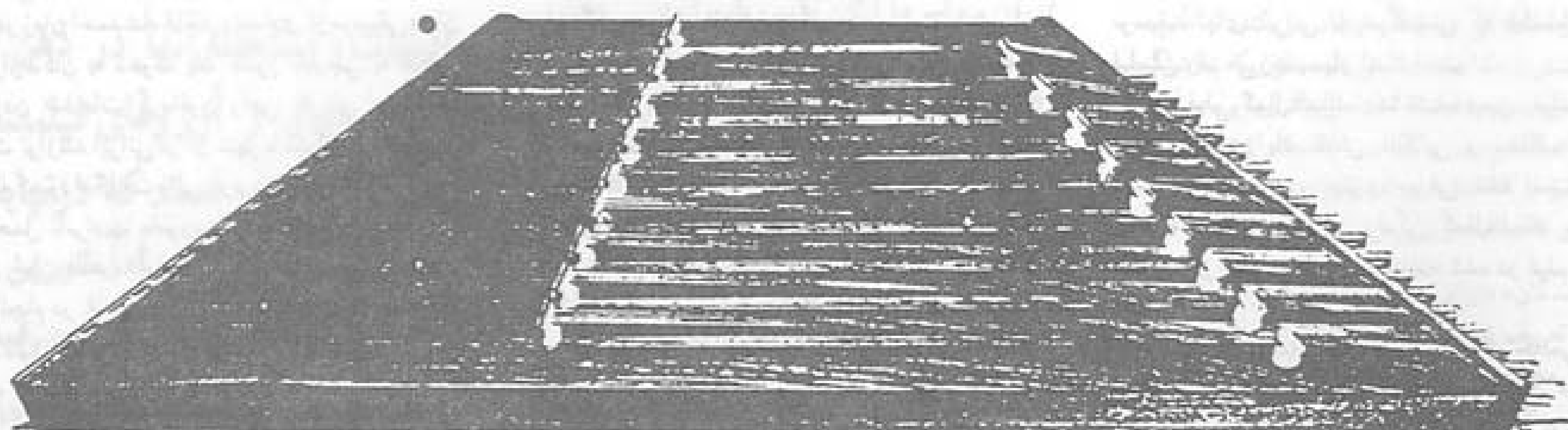
■ موسیقی ما حاوی تمامی ارزشهای اسلامی و عرفانی است. به عکس موسیقی غربی که هم‌اکنون در مدار بسته، مسیر بن بست خود را می‌گذراند. اما اینکه ببینیم تا چه حد موسیقی همپای ارزشهای انقلاب پیش رفته نیازمند تفکیك دقیق آن و بررسی کارشناسانه صاحب‌نظرانی است که باید در این جلسات به بحث و بررسی بنشینند. دولت باید این امکان را فراهم سازد تا موسیقی جایگاه خود را بازیابد و مسیر اصلی خود را با سرمایه‌گذاری بر روی جوانان بپوید.

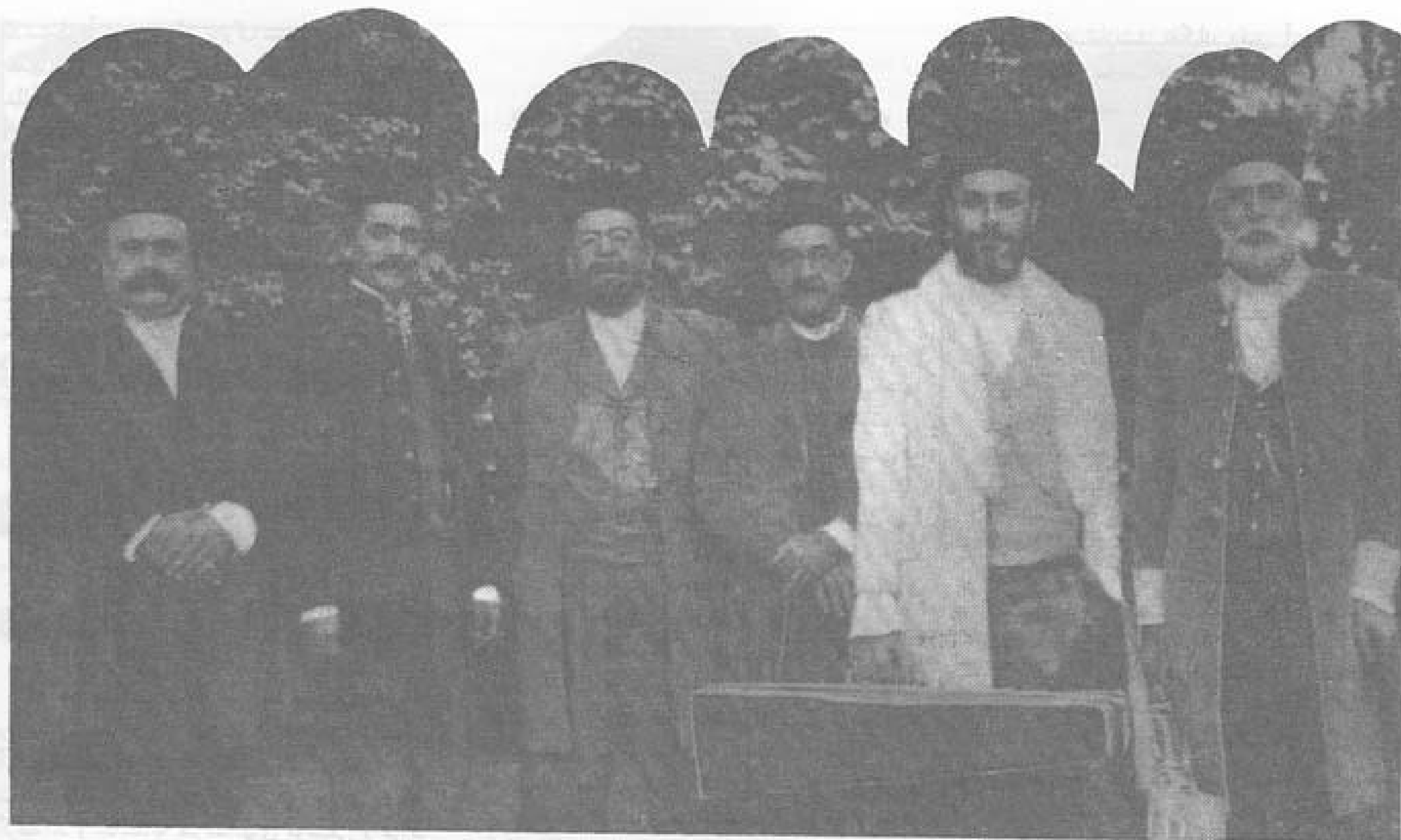
□ رسالت: عده‌ای معتقدند که موسیقی اصیل غمناك و فردی است و نمی‌تواند احساسات اجتماعی را منعکس سازد. نظر شما چیست؟

■ این یك حرف غلطی است که از عدم شناخت موسیقی و فضای معصومانه آن حکایت می‌کند. اشك شوق برای دیدار عزیز دورافتاده منتهای شادی و عشق است. این یك حس خدایی است که لذت و آرامش در پی دارد. غم بدبختی و عزلت‌نشینی کاملاً با این وادی جدا است. ظریف‌ترین و لطیف‌ترین موسیقی ما در رنگها، ضربی‌ها و تصانیف موسیقی خود را نمایان می‌سازد و این شعفی است که شاید به جرأت بتوان گفت در هیچ کجای دنیا سراغ ندارد. موسیقی ما نهایت شادی است که در شکل اشك خود را هویدا می‌سازد و این اشك درمان بسیاری از بیماریهای روحی و جسمی است.

سرودی که من در واقعه ۳۰ تیر با همکاری استاد ابوالحسن صبا ساختم در آن زمان به عنوان سرود ملی کشور در وجود مردم جوش و حرارت به وجود آورد و احساسات ما را در قبال ظلم و ستم حکومت دست‌نشانده قوام‌السلطنه به نمایش گذاشت. موسیقی ما اگر حمایت شود توانائی بروز احساسات اجتماعی را به خوبی خواهد داشت.

● از روزنامهٔ «رسالت» ـ ۲۲ آذر ۱۳۷۱





«دلشدگان» روایتی اغواکننده از حدیث نفس

■ اصغر فهیمی فر

در زمان احمدشاه قاجار، تعدادی از موسیقی‌دانان و نوازندگان به دعوت یک کشور خارجی به منظور پرکردن صفحات گرمافون راهی پاریس می‌شوند. هیئت نوازنده ایرانی در آن شهر با مشکلات عدیده از جمله کمبود امکانات مالی روبرو می‌شود، اما سرانجام با تحمل نامرادیها مأموریت را به اتمام می‌رساند. در این میان طاهر، آوازخوان هیئت، بیمار می‌شود و سرانجام در غربت در می‌گذرد، در حالیکه شاهزاده ترک (لیلا) که برای معالجه چشمان نابینایش به پاریس آمده دلبستهٔ صدای او شده است.

آن دسته از آثار فیلمساز که به نحوی رنگی از دلبستگی‌های نوستالژیک وی را با خود به همراه دارد، مانند سلطان صاحبقران، کمال‌الملک، حاجی واشنگتن، هزاردستان، دلشدگان و... روایت بخشی از تاریخ معاصر کشورند، اما روایتی نه براساس بوده‌ها و واقعیت‌ها بلکه برمبنای بایدها و دلبستگی‌های شخصی سازنده. به تعبیری فیلمساز نسبت به آنچه دوست داشته تا در گذشته تاریخی این مرز و بوم و در لابلای مناسبات سنتی و زیر سقف‌های ضربی و محلات با معماری تقریبا منسوخ شده اتفاق بیفتد، تأکید ورزیده نه آن چیزی که واقعاً اتفاق افتاده است.

فیلمساز در آثارش، حقیقتی تغزلی را از واقعیات و دانسته‌های تاریخی انتزاع کرده و با شیرینی بازگو می‌نماید و به همین دلیل نوع روایتی را که وی از واقعیات تاریخی در فیلم‌هایش بدست می‌دهد با روح افسانه سازگاری بسیاری دارد.

تاریخی که در این آثار نمایانده می‌شود، دارای اعتبار علمی نیست، بلکه گزینشی از واقعیات و استحاله آنها در ذهن و خیال و آرزوهای فیلمساز است که در نهایت تاریخی تحریف شده اما شیرین و افسانه‌ای در قالب فیلم برابر چشمان تماشاگر جان می‌گیرد.

البته فیلمساز براین تحریف کم و بیش اعتراف دارد، اما معتقد است که تاریخ از ذهن اوست که روایت می‌شود نه از زبان تاریخ و مو به مو. شاید این موضوع برای هنرمندی که قصد روایت تاریخ را از زاویه علمی ندارد، بلکه مقصودش خلق اثری است که وامدار تاریخ باشد اشکالی دربر نداشته باشد اما لازم است به همان ترتیب هم، اثر خلق شده نه از زاویه تاریخ، بلکه از زاویه یك اثر صرفاً هنری نگریسته شود.

بنابراین پس از دیدن فیلمی مانند دلشدگان نباید فکر کنیم که از سرگذشت موسیقیدانهایی که در زمان احمدشاه برای پرکردن نوار به فرنگ رفته‌اند اطلاع حاصل کرده‌ایم چنانچه به تاریخ موسیقی در ایران مراجعه شود تشابهات موجود میان سرگذشت موسیقیدانهای ایرانی با سرگذشتی که فیلمساز در فیلمش رقم می‌زند بسیار اندك است.

در فیلم کمال‌الملك، ساخته همین فیلمساز، محمد غفاری یك نقاش انقلابی و مخالف رژیم ناصرالدین شاهی و پهلوی معرفی شده است، در حالیکه واقعیت تاریخی زندگی کمال‌الملك بسیار متفاوت از چنین محتوای نمایانده شده در فیلم بوده است.

«دلشدگان» تمام خصوصیاتی را که حاتمی در سینما با آن معنی می‌شود با خود به همراه دارد. فیلمی معلق میان شعر، نقاشی و موسیقی که در مجموع سبب ساخت تصاویر خیالی و دلنشینی از واقعه‌ای شده که در دوره‌ای نه چندان دور به وقوع پیوسته است.

سفر تعدادی نوازنده به فرنگ در عصر احمدشاه تنها بهانه‌ای برای تبلور احساسات نهفته‌ای در فیلم است که شاید بتوان از آن تعبیر به عشقی شرقی کرد، البته عشقی که در این فیلم تصویر شده نه از نوع مقدس و ماورائی آن بلکه مانند اکثر آثاری از این دست در ابتدایی‌ترین و سطحی‌ترین حد آن یعنی عشقی مجازی متجلی می گردد.

عشق مذکور البته با وضعیتی بسیار نامناسب‌تر در آثار پیش از انقلاب حاتمی به وفور یافت می شود که البته با توجه به ضوابط پس از انقلاب در خصوص ممنوعیت تصویر نمودن اینگونه عشق‌ها، در «دلشدگان» در ظاهری مخفی نثار مخاطب می گردد.

نفی چنین محتوایی و یا حداقل انتقاد از آن، به معنای نفی ظرفیت‌ها و قابلیت‌های چشمگیر در ظرف و قالبی که این محتوی را برون تراویده نیست.

صحنه‌های فیلم بسیار چشم‌نواز و گیرا طراحی شده، تصاویری بسیارزیبا و شیرین که بیش از آنکه در خدمت روایت یك قصه تاریخی باشند بطور مجرد و مستقل زیبا جلوه می‌نمایند و اینطور به نظر میرسد که همت فیلمساز در ساخت فیلم بیش از هر چیز مصروف ساخت تصاویر (کارت پستالی) و نوارهای مختلف موسیقی ایرانی گردیده که با روح زیبایی شناسانه فیلم قرین شده است. همانطور که ملاحظه میشود، طراحی دیالوگ‌ها نیز با وجود مشابهت‌های بسیاری که با روش دیالوگ‌نویسی حاتمی دارد در این فیلم به طرز قابل توجهی به بافت شعر و نظم نزدیك شده است.

فیلم مجموعه‌ای از عکسهای بسیار زیبا با حاکمیت بلامنازع رنگ است شاید اولین خصیصه‌ای که پس از دیدن این فیلم به ذهن متبادر می‌شود میزانسن‌های بسیار استادانه بعلاوه مهارتی است که در فیلمبرداری آن بخرج داده شده است. فیلمبردار قبل از روی آوردن به این حرفه عکاس بوده است و بنظر میرسد تصاویر این فیلم تماماً تحت تأثیر مختصات «عکس» بعنوان یك اثر مستقل هنری آفریده شده است اما از سوی دیگر به همین میزان به استحکام قصه فیلم بی‌توجهی شده به گونه‌ای که قصه دارای پیرنگی سست و بی‌چفت و بست است.

در فیلم تقریباً بحران خاصی حس نمی شود و عملاً تماشاگر منتظر چیزی نیست، یکی دو پیچ کوچك مانند بی‌پول شدن گروه و ممانعت از خواندن طاهر در صحنه آمفی تئاتر بقدری نامحسوس و مجرد پرداخت شده که خلجان و اضطرابی در بیننده ایجاد نمی کند، اما آنچه باعث کشش و جذابیت فیلم می شود بطوریکه تماشاگر خود را ملزم به دیدن فیلم تا انتها می بیند زیبایی صوری و مجرد تصاویر، رنگهای چشم‌نواز، موسیقی سحرانگیز و کلا ملاحتی است که از مجموعه این خصایص به بیننده ارزانی می شود.

«دلشدگان» دارای قصه به معنای اخص آن و به گونه‌ای تعریف شده و آکادمیك نیست و جذابیت‌های آن بطور مجرد و مستقل و نه در یك ارگانیزم علی و معلولی از یکدیگر قرار دارند.

به همین دلیل یعنی عدم استیلای یك ارگانیزم و شبکه علی و معلولی در قصه، حوادث نتیجه و مدلول زمینه‌های ماقبل خود نیستند، مثلاً ممانعت از خواندن طاهر در آمفی تئاتر توسط فرنگیها و یا بیماری او که سرانجام به مرگش منتهی می شود، بسیار ناگهانی و بدون زمینه چینی‌های لازم صورت می گیرد.

چنین بنظر می‌رسد که مردن طاهر، تحت تأثیر عاشق کشی‌های مرسوم در ادبیات کلاسیك ماست و به گونه‌ای در این رهگذر فیلمساز سعی دارد تا پیام اصلی فیلم را به بیننده القاء نماید.

عشق در ادبیات و متون ارزشمند کلاسیك ما قرین هجران است و به محض وصل، تقریباً عشق از میان برمی خیزد. وجود عشق به سوز و گدازهای جدایی و مفارقت است که تبلور می‌یابد و این خاصیت عشق شرقی است. در این فیلم بین لیلا و طاهر که تمثیلی از لیلی و مجنون می تواند باشد دلبستگی بوجود می آید، لیلا که از خطه و مرز و بومی دیگر است، برای معالجه چشمان نابینایش به پاریس آمده اما اطبای پاریس عاجز از معالجه وی می باشند، در نهایت نابینایی لیلا که علم از معالجت آن ناتوان است به کیمیا و جادوی عشق معالجه و دل لیلا روشن می گردد. عشقی شرقی که از صدای دل‌انگیز طاهر طنین‌انداز می‌شود، چشمان کورلیلا را شفا می‌دهد

(چشم دل باز کن که جان بینی
آنچه نادیدنی است آن بینی)

شاید به همین دلیل طاهر در فیلم یك طبیب معرفی شده که قبلاً دوره طبابت را در پاریس گذرانده است.

این عشق اما پیش از آنکه صبغه‌ای پاك و بی‌شائبه داشته باشد، این دنیایی و زمینی است. نگاه کنید به آرایش لباس و چهره لیلا که قبل از آنکه بیانگر عشق مقدسی باشد همراه با اغواهای نفسانی است. تأکید دوربین روی چهره لیلا پیش از آنکه مدلول عشق باشد اهداف گیشه و جذابیت‌های نفسانی را در ماوراء خود دارد.

همانطور که در قبل اشارت رفت، اینگونه نگرش به عشق در راستای آثار پیش از انقلاب حاتمی نیز بسیار وجود داشته است، با این تفاوت که در آنجا روابط جنسی آشکار بود و ملموس؛ اما در این فیلم در لفافه‌ای از شعر و موسیقی سنتی و آواز و با توجیهات ادبی مقرون است. در بعضی از صحنه‌ها لیلا تقریباً در بی‌حجابی کامل نمایانده می‌شود و از این بابت این فیلم بی‌هیچ تردیدی بیشترین حد بی‌حجابی که در فیلم‌های سالیان اخیر دیده شده را به نمایش درآورده است، البته شاید با این توجیه که داستان فیلم در خارج از کشور رخ می‌دهد و لیلا در نقش یك شاهزاده ترك و نه یك پرسوناژ ایرانی بازی می‌کند، توانسته‌اند خود را محق جلوه دهند، اما در نتیجه سوء فرهنگی و اجتماعی آن تفاوتی ایجاد نمی‌کند. در تیتراژ فیلم تاکید میشود که فیلم به مناسبت هزاره باربد تهیه شده است.

باربد موسیقدان دوره شاهنشاهی ساسانی است که محفل آرای مجالس عیش و نوش خسرو پرویز بوده است، اینك در نظام اسلامی، او بقدری ارزشمند وانمود می شود که به مناسبت هزاره او گرانترین فیلم تاریخ سینما (به اعتراف تهیه کنندگان) به یك نوازنده دربار پیشکش شود، در صورتیکه در تاریخ کشور ما انسانهای بزرگی زیست کرده‌اند که حتی نام آنها در حافظه نسل جدید به ثبت نرسیده است.

○ به نقل از «جمهوری اسلامی» شماره ۳۹۰۱.

«به استاد غلامحسین بنان و جادوی صدایش»

● سبزآواز

دلم را
می گذارم پشت پرچین صدای تو
و در آرامش اندوهگین و سبز آوازت
تمام غصه‌های خویش را
شیرازه می‌بندم

□

صدایت اذن پرواز است
بال بسته مرغان عاشق را
صدایت در غروب سرد تنهایی
نوازش می‌دهد
گل تارهای نازك خواب اقاقی را

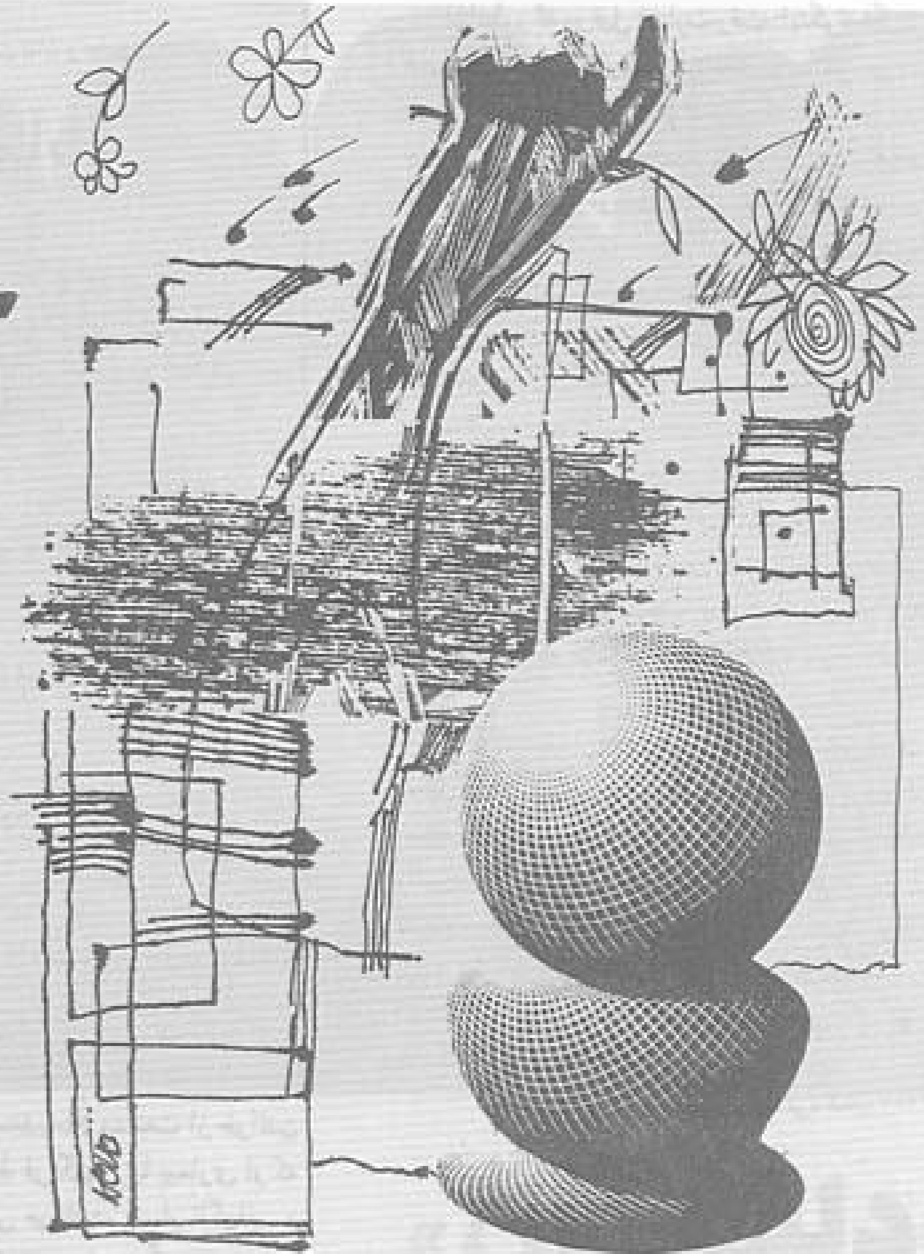
□

تو رفتی
بعد از آن در غربت شبهای دلتنگی
قناری هم نمی‌خواند.

■ فاطمه خاوری ـ زاهدان

به نقل از «کیهان» پنجشنبه ۵ آذر

● تاریخی که در این آثار نمایانده می‌شود، دارای اعتبار علمی نیست، بلکه گزینشی از واقعیات و استحاله آنها در ذهن و خیال و آرزوهای فیلمساز است که درنهایت تاریخی تحریف شده اما شیرین و افسانه‌ای در قالب فیلم در برابر چشمان تماشاگر جان می گیرد



کوکبِ بختِ من

● شاهرخ تندرو صالح

● می‌بایست حواسم را خیلی جمع می‌کردم. پیرزن گفته بود:

ـ هوش و حواست رو جمع وجور کن! دسّ به آب نمیخوای بری‌ها! حواست باشه! پیرمردی که با نگاهِ خسته‌اش قدمهایم را می‌شمرد، همان طوری که دود غلیظ سیگارش را بیرون می‌داد، گفت:

ـ خدا همهٔ مریضونش رو شفا بده.

دستگیرهٔ در اتاق را که به شکل گل سرخ بود گرفتم و به آهستگی برخلافِ جهت حرکتِ عقربه‌های ساعت چرخاندم. هوای خنك داخل، همراه با بوی ملایم عطر یاس، ذهنم را متوجّه کرد.

ـ سلام...

کسی جوابِ سلامم را نداد. حتماً نشنیده بودند. خانم سکرتر پشتش به در بود و داشت روی میز کار دکتر را جمع وجور می‌کرد و دکتر هم گرمِ کشیدنِ پیپ. پیشِ خودم گفتم:

ـ اگر مادربزرگ اینجا بود، حتماً برای بوی خوشِ توتون پیپ آقای دکتر هم صلوات می‌فرستاد.

دکتر که متوجّه حضور من شد، رویش را به طرف خانم سکرتر برگرداند و گفت:

ـ شما بفرمایین.

روبروی من پنجره‌ای نیمه باز بود. نسیم ملایمی می‌وزید. خانم سکرتر پرسید:

ـ دکتر نسکافه میل دارین؟

آقای دکتر همزمان که با اشارهٔ دست مرا دعوت به نشستن می‌کرد گفت:

ـ بدین خانوم.

بعد چند تا پُك محکم به پیپ زد و به دور دستها خیره شد. دود فضای حایل بین من و او را فرا گرفت. پس از چند لحظه، سینه‌اش را صاف کرد و پرسید:

ـ خب، چه خبر؟ بهتری یا نه؟ تعریف کن ببینم...

و با اشاره به کلیدی که روی میزش بود چراغ بالای سرم را خاموش کرد و بعد یك شمعدان از زیرمیز بیرون آورد و جلو رویم گذاشت. لامپی آبی رنگ، به اندازه یك خرما در آن روشن بود. آقای دکتر همان طوری که چشمهایش را بر هم گذاشته بود گفت:

ـ بفرمایید... بفرما...

سعی کردم که به سرفه نیفتم و موقع حرف زدن، مثل چراغِ بی نفت پِت‌پِت نکنم...

■

: بارانی که هفت روزِ مُدام، از آسمانِ خستهٔ شهر، بر سر و رویم بارید، تمامیِ افکار مرا شست و با خود بُرد. دیگر با خودم نمی‌گویم که «چرا با دیگران دمخور نیستی و یا چرا به مهمانی دوستان و آشنایان نمی‌روی و یا از دیگرانِ دعوت نمی‌کنی تا بیایند و لحظاتی را با تو باشند. حتیٰ نمی‌پرسم که مگر اقوام و خویشان چه کرده‌اند که از آنها گریزانی و هزار چرا و چرای دیگر...»

همهٔ اینها را کنار گذاشته‌ام. یعنی نه اینکه خودم بخواهم. نه! بارانی که هفت روز مُدام، زمین و آسمان را به هم دوخته بود، همهٔ این فکرها را از ذهنم شست. حالا خوبم! خوب. خوبِ خوب! این هم که می‌بینید این قدر لاغر و استخوانی شده‌ام به خاطر طعنه‌ها و زخم زبانهای آدمهایی است که از زندگی فقط خوردن و خوابیدن و پس انداختنش را فهمیده‌اند و سرسوزنی

نمی‌دانند که دوست داشتن یا نداشتن چیست و چه چیزی لایق دوست داشتن هست و چه چیزی نیست.

می‌دانید؟ اوایل دست و دلم به هیچ کاری نمی‌رفت، تك و تنها افتاده بودم، خودم بودم و خودم. بعضی وقتها هم، به مجردِ این که دستم را به طرف چیزی دراز می‌کردم دردِ کُشنده‌ای در قفسهٔ سینه‌ام می‌پیچید و چشمهایم از درد، مثل دو کاسهٔ خون می‌شدند. دیگر چاره‌ای نداشتم جز اینکه به پیرزن بگویم: «یکی را بیاور تا کارهایم را سر و سامان بدهد» و پیرزن هم با شعف گفت «چشم! همین فردا.»

همان شب هم که برای بار اوّل خدمتتان رسیدم، یادم است، وقتی که می‌خواستم بخوابم غرق در حرفهای شما بودم و پیش خودم فکر می‌کردم که «جان می‌دهد در این حال و هوا، تك و تنها روی پشت بام دراز بکشی و به آسمان خیره بشوی و دانه به دانه ستاره‌ها را بشماری، آن قدر بشماری تا خوابت ببرد، آن وقت درخواب ببینی که سوار قایقی به رنگ ابری و داری بر روی آبهای آرام پارو می‌زنی. عدّه‌ای هم ایستاده‌اند و نگاهت می‌کنند و تو برایشان دست تکان می‌دهی و می‌گویی خداحافظ... خداحافظ...»

ولی آن شب خوابم نبرد. یادم است که تا صبح به آسمان خیره ماندم و آن قدر ستاره شمردم که نفس‌بر شدم و حوصله‌ام سررفت و گفتم: «این هم یك بدبختی دیگر! حتماً برای خواب رفتن هم باید تمام ستاره‌های آسمان را شمرد!»

خوب به خاطرم هست که نزدیك‌های ظهر، با صدای باران از خواب بیدار شدم.

نمی‌دانستم کجا هستم یا چه کسی مرا به اتاق آورده. گیج خواب بودم، امّا به خوبی صدایی می‌شنیدم که با من می‌گفت: «پاشو، پاشو، در رو واکن، یکی داره زیر بارون سگ لرز می‌زنه!» نیم‌خیز شدم و پرسیدم «کیه؟»... کسی جوابم را نداد. بلند شدم و به طرف در اتاق رفتم و دوباره پرسیدم «کیه؟» اما کسی جواب نداد و باز همان صدا را شنیدم که می‌گفت «پاشو، پاشو...» در اتاق را که باز کردم هیچ کس در حیاط نبود. از آسمان قطرات درشت سرخرنگی پایین می‌افتاد و برروی آجر فرش کف حیاط پخش می‌شد. بی‌آنکه حیرتزده بشوم به اتاق برگشتم، فقط از خودم پرسیدم «خدای من! این که بود؟!» باران شدت گرفته بود و شیارهایی خونرنگ، آرام آرام، از روی شیشهٔ پنجره پایین می‌آمد. شما آب نمی‌خورید آقای دکتر!...

از همانجا بود که با خودم شرط کردم «هوش و حواست را جمع کن، اگر بخواهی این طور پیش بروی کارت نمی‌شود، سگ هم به آدم دیوانه محل نمی‌گذارد! این همه به خیالات بیهوده بها نده!» بله، خوب که به آن قطره‌های باران خیره شدم فهمیدم که چیز تعجب آوری نیست و دود و گندو کثافتهایی که در هوا معلق است به این رنگ درش آورده، و حدسم درست بود دکتر! باران بارانِ اسیدی بود، همین. و ترس، دیگر معنایی نداشت.

البته همهٔ اینها که برایم حل شده، از برکت وجود شماست. چه می‌دانم، شاید اگر من هم می‌ترسیدم برایم راحت‌تر بود، چون آنوقت فکر می‌کردم که او هم مانند بیکارهایی که در طول شبانه‌روز، بارها، مزاحم اوقات آدم می‌شوند، مزاحم است و دیگر مجبور نمی‌شدم یادهایش را، با خود اینجا و آنجا بکشم.

بالاخره گوشی تلفن را برداشتم. صدا صدای خودش بود. نفس عمیقی کشیدم و گفتم «باران را می‌بینی، دیگر چه می‌گویی، خب، کی برویم؟» او با خنده‌ای مصنوعی جواب داد: «هروقت تو بگی» و گفتم: «همین حالا.»

خدای بزرگ! صداها، صداها! چه قدر که این صداها رنج آورند! با خودم گفتم: «حالا حواست باشد، این بار هم نمی‌آید، صبر کن تا ببینی!»

او همانطور که خندهٔ مصنوعی‌اش را کشدارتر می‌کرد پرسید: «عصر خوبه؟» کسی داشت آواز می‌خواند. خوب که دقت کردم صدا را شناختم. صدای خودم بود. پرسیدم: «ببین! چه کار کنم؟ شاید عصر باران بند بیاید.» که خندید و گفت: «نترس، بند نمیاد، بارون بهار که نیسّ.»

بی‌آنکه خداحافظی کنم گوشی را گذاشتم. از اتاق بغل، صدای قهقههٔ او، که صدای آواز خواندن مرا می‌پوشاند به گوش می‌رسید. رویم را به طرف دیوار برگرداندم و با فریاد گفتم: «مردم آزار! ضبطت را خفه کن!»

درد عجیبی در قلبم ریخته، آقای دکتر! قدرت تحمل او را نداشتم. البته شاید شما هم تنها حرف پرستارهایتان را قبول کنید. خوب، ولی آنها دارند برای شما کار می‌کنند و حرفهایشان هرچه که باشد ـ راست یا دروغ ـ برای شما سند است، شاید هم برای همه. کسی هم به مخیله‌اش راه نمی‌دهد که شاید دروغ بگویند و خوب، عیبی هم ندارد، ولی من که می‌توانم حرفهای خودم را برای خودم بزنم، نمی‌توانم؟

وانگهی، اگر هم قرصهایم را نمی‌خورم به خاطر این است که دلشوره‌هایم را بیشتر می‌کند. البته سعی من این است که به یاد بیاورم این جور مواقع، مادرم چه می‌کرد، که دردم آرام می‌شد و یادم می‌آید که او چیزهایی مثل دانه‌های اسفند، امّا خوشبوتر از آن را در آتشگردان می‌ریخت و من می‌بایست سر و کله‌ام را روی دود می‌گرفتم و او هم پشت سرهم لب می‌جنباند و چیزهایی می‌گفت و من نفس عمیق می‌کشیدم و صلوات می‌فرستادم، که چشمها و ته گلویم به خارش می‌افتاد و می‌سوخت. البته خودتان بهتر می‌دانید، محبّت دکتر از محبّت مادر بیشتر است... بی ادبی نکرده باشم؟ به هر جهت مادر بود دیگر. آقای دکتر!

حالا استخوانهای پاها و دنده‌هایم دارند خوب می‌شوند، اما چند روزی است که احساس می‌کنم چیزی مثل بخار، گرم و غلیظ، از زیر قفسهٔ سینه‌ام می‌جوشد و بالا می‌آید، نوك زبان تا ته حنجره‌ام هم سوزن سوزن می‌شود، آب دهانم را هم نمی‌توانم قورت بدهم... اجازه می‌دهید این پنجره را ببندم؟... بله، همه‌اش فکر می‌کنم که این مایع گرم و غلیظ بخار مانند که از دو طرف گلوگاهم بالا می‌خزد و دست آخر از دو گوشهٔ چشمم بیرون می‌زند چیست؟

بعضی وقتها هم که به یاد مادرم می‌افتم دیگر اختیار از دستم در می‌رود. آخر آن خدابیامرز هم مثل من سر به هوا بود، با همه چیز حرف می‌زد، بادر، دیوارها، کبوترها، ماهیهای حوض، درختها، پنجره‌ها، کلاغها و بیشتر وقتها هم با آسمان.

یادم می‌آید روزی، دم دمای غروب، مرا با خودش به پشت بام برد. همان طور که رخت و لباسها را از روی بند رخت جمع می‌کرد گفت: «آنجا را نگاه...» من هم ردّ اشاره‌اش را گرفتم... خورشید ذرّه ذرّه فرو می‌رفت و چیزی مثل بخار، اماّ به رنگ بنفش، از غروبگاه می‌جوشید و خطهایی ارغوانی را در رگهای آسمان می‌دواند. درست به خاطر دارم که از سوسو زدن چیزی درشت ذوق زده شدم و پرسیدم: «این چیه؟» مادرم خندید و پرسید: «قشنگه، نه؟» من ذوق زده‌تر از پیش، در چشم‌هایش که به آسمان دوخته شده بودند نگاه کردم و جواب دادم: «خیلی هم قشنگه!» آن وقت او چشمهای مهربانش را به من، که حیرتزده منتظر حرفی بودم دوخت و مرا زیر چتر نگاههایی که برق التماسی غریب را در خود داشت گرفت و گفت: «مال توهس ننه!، کوکبِ بختته!»

حالا اگر غروبها را دوست می‌دارم فقط و فقط به خاطر آن کوکب است. همان که سالیان سال، بختِ مرا با خود به همراه می‌کشد. همان که مادرم اسمش را کوکب بختِ من گذاشته بود. می‌دانم، خوب هم می‌دانم که آن کوکب، نه مال من بوده، نه مال کسی دیگر و همهٔ حرفهای ریز و درشت آنها هم، لاطائلاتی بوده برای دلخوش ساختن ما و سپری شدن کودکی‌ها و خاکستر شدن آتش اشتیاق به دانستن و فهمیدن ما و بی‌دغدغه نفس کشیدن آنها، یعنی زندگی.

به خاطر همین است که هروقت احساس تأسف و پشیمانی می کنم تنهامی توانم بگویم: «خوش به حالِ سیاره‌ها». اخر عالم تأسف هم برای خودش عالمی است.

این روزها هم، همه‌اش در این فکرم که روزم را به شب و شبم را به روز برسانم. چه چیزی بهتر از مرور شبها و روزهایی که طلوع و غروبشان فرصتی است برای غوطه‌ور شدن در یادهایی زلال و برخاستن از بستری فشرده شده در زیر سنگینیِ بارِ خوابهایی تهی و بی‌رنگ؟!

دیگر صلاح دستِ خودتان. فقط اگر لطف کنید و به جای این قرصها که پدر مخ آدم را درمی‌آورند جیره سیگارم را زیاد کنید خیلی ممنون می‌شوم.

البته این را هم بگویم که مختارید هرجور دوست دارید در باره من فکر کنید و بر سرم فریاد بزنید که «بهتر از این؟!...» باکی نیست، چون آن وقت، شما هم شده‌اید مثل ما، یعنی خیلی چیزها را فهمیده و می‌دانید، اما از ترس دست و پنجه نرم کردن با دغدغه‌های آب و نان و زن و بچه و زندگی و هزار کوفت و زهرمار دیگر، نمی‌توانید آنها را با کسی درمیان بگذارید.

حق با شماست؛ شما درست می‌گویید. اصلا باران نیامده. اینها همه خیالاتی بی‌سروته است که من برای خودم بافته‌ام.

چه می‌دانم، شاید من هم اگر به خاطر ترس از حرام شدن نبود، هیچ وقت اهمیتی به گذشته‌هایی که فکر کردن به آنها، روزم را شب و شبم را روز کرده نمی‌دادم و وقت شما را هم نمی‌گرفتم و یکبارگی همه چیز را به دست فراموشی می‌سپردم. آن وقت می‌توانستم بی‌آنکه برایم اهمیت داشته باشد که این سایه‌ها از جان من چه می‌خواهند و یا چرا به چشمهای سرخ شده از گریه‌های طولانی‌ام زُل می‌زنند، به آسمان پرستارهٔ خدا خیره شوم، تا دلم ذره ذره به اشك تبدیل شود، تا خاطره‌های به یاد مانده از گمشده‌ام را با ستاره‌ها قسمت کنم، تا بلکه بتوانم باز همان زورقها را ببینم و همان‌طور که گرد و غبار هول و هراس را از وجودم می‌تکانم پارو بزنم و مویه کنم و فریاد بکشم که: «مرا هم ببرید، مرا هم با خودتان ببرید، اینجا جگر آدم را خون می‌کنند...»

بمناسبت تخریب مسجد بابری

به آیین سلمانی و بوذری

حمید سبزواری

مگو صابری کن، مکن صابری
بویرانی مسجد بابری
چگونه صبوری تواند دلم
بمرگ شکیبایی و صابری
چگونه خموشی گزیند زبان
بسوگ کرامندی و برتری
بهل تا بموییم و نفرین کنیم
بر این بی‌تمیزی بر این کافری
بر احوال آن قوم باید گریست
که دورند از عقل و دانشوری
بسوگ عدالت ننالم چرا
بدوری که ظالم کند داوری
به عصری که نادان نشیند بصدر
به عصری که ناکس کند سروری
در آنجا که از جهل و کفر و عناد
ستیزند با رسم حق باوری
در آنجا که خرمهره، تسخر، زند
به سرمایه‌ی مردم گوهری
در آنجا که ابلیس فرمان دهد
بنابودی کاخ نیک اختری
نزیبد به داننده، تا بنگرد
چون آئینه از فهم معنی بری

***

خلیل زمان را چه جای درنگ
وگر چند آذر کند بتگری
مهندار کز خشم موسی رهد
به سالوس، گوساله و سامری
مپندار آزاده گردن نهد
بزنجیر پاسای مستکبری
برآئید ای بت‌شکن‌زادگان
به پیکار با رسم بت‌پروری
برآئید ای از تبار نماز
پی حفظ میراث پیغمبری
بکوشید در محو آثار شرک
به آیین سلمانی و بوذری
فرازید در راه احیای دین
قد حمزوی، قامت، حیدری
به گلبانگ تکبیر شور افکنید
به دلهای از عشق و عرفان بری
که با تیره‌بختان گوساله کیش
سخن خندتی باید و خیبری

به نقل از «کیهان» ـ ۲۵ آذر ۱۳۷۱ (۷۱/۹/۲۲)

پیغام

«به آن سفر کرده...»

اگر نمی‌گفتند: قباحت دارد،
به صراحت میگفتم: ـ چشم در چشم تو ـ
از آنِ من باش که عطشناك توام.
امّا
نفرین به طعن تلخ مردم
ـ و نفرین به من.
که در کویر تمنّا ترك خوردم.
و زلالی تو را به تشنگی لب نگشودم!
...
اکنون تو رفته‌ای،
و دیگر هیچ آبی عطشم را فرو نخواهد نشاند،
که از ریشه خشکیده‌ام...
به اولین قاصدکی که از سرزمینم بگذرد
خواهم سپرد، تا به تو بگوید:
«می‌خواستمت، بی که بدانی...»

«عرفان» ازنا (لرستان)

اگر فردا...

ز چشم‌انداز آن زیبای نورانی
نگاهم را کجا بردی
که خورشید این همه تاریك می سوزد؟
صدا آمد:
نباید دید فردا را
به زخم آواز این شبهای تنهایی
سه‌تارم را کجا بردی
که چاووش این همه خاموش می خواند
صدا آمد:
مبادا نغمه‌ای از ساز برخیزد

□

به آهنگی خجسته می سرودم خاطراتم را
اگر فردا همین امروز می آمد...

مهرداد عارفانی ـ تنکابن

طعم غربت

در هوایت پریدن چه خوبست
از لبت غنچه چیدن چه خوبست
اشك شادی شدن، روز دیدار
از دو چشمت چکیدن چه خوبست
عشق و مهر و وفا و صبوری
در نگاه تو دیدن، چه خوبست
با غزلهای حافظ به یادت...
تا سحر آرمیدن چه خوبست...
تو گل باغ عشقی، گلِ ناز
ناز گل را خریدن چه خوبست
ای تو تنها امید دلِ من!
از وفایت شنیدن چه خوبست
زیر باران در آن جنگل سبز
با به پایت دویدن چه خوبست
با تو در خلوت ساحلِ صبر
طعم غربت چشیدن چه خوبست
در کنار تو نقشِ گل سرخ
روی شنها کشیدن، چه خوبست
عاقبت می‌رسی از ره دور
لحظه‌های رسیدن، چه خوبست
من همان قمری بی‌قرارم...
در هوایت پریدن چه خوبست

«عرفان» ازنا (لرستان)



با قلبی لگدکوب شده

هر صبح برمی‌خیزیم
بی که حضور خویشتن را
در آبگینهٔ پرغبار زمان
باور کنیم.

و پیش از آنکه
ضرباهنگِ ناموزون گامهایمان
در ابهام علفزاران
گم شوند

دیوارها،
صدای پریشان ما را
فرو می‌ریزند.

نه تو،
هق‌هق این بارانِ بی‌پایان را
در چشمم می شنوی

و نه من،
خسوف ستارگان را
بر ماهتابِ رخساره‌ات می بینم
فقط گاهی،
آن دو رودبارهٔ زلال از سرزمین رؤیاهایت
جاری می‌شوند

و پاره هایی از مرا
به آن دریای مه‌آلوده‌ای می برند
که در جایی دورتر از اینجا
بی‌خروش و بی‌خیزاب
خفته است.

هر شب
ـ با قلبی لگدکوب شده ـ
در شولای تاریك خویش
مچاله می‌شویم

تو،
فرشته‌ای که بالهایت را
بر درگاهِ آسمانی بی‌ستاره
فراموش کرده ای

و من،
شاعری که ترانه‌هایم را
در جامه‌دانهای سکون
در کنج نمور گنجه‌ها
در حفره‌های تاریك جیبها
در بیغوله‌های بی‌بهار
و در زیر پنجه‌های سرد باران
تبعید کرده‌ام.

۷۱/۹/۱۲ بوشهر
تیمور ترنج

احوال یار...

گر با تو ای حبیب شبی گفتگو کنم
طامات را زدفتر خود شستشو کنم
بار فراق و هجر تو را می کشم به دوش
شاید رسد دمی که به روی تو رو کنم
ما را حدیث چشم و لبت کرده باده نوش
جز لعل تو مباد که من آرزو کنم
در قبله گاه عشق که محراب من تویی
با دل نماز خوانم و با خون وضو کنم
دور از نگاه دلکشت ای ماه دلفروز
با هجر تو بسازم و با درد، خو کنم
اشکی که ریزد از سرمژگان من چوسیل
دور از رخت حواله به کنج گلو کنم
با مدعی حکایت مستی نمی‌کنم
افشای سرِّ خویش به پیش سبو کنم
دست نیاز و دامن کوتاه یار ما!
احوال یار را زکجا پرس و جو کنم؟

سیّدمحمدکاظم مرعشی

کیست این پنهان مرا...

کیست این
این که در دل من ایستاده است
زخمهای شانهٔ مرا شماره می‌کند؟

کیست این
این که ایستاده در میان خون خویش
سُرخ بال و سرخ یال
جنگل هزارسالهٔ جنون خویش را نظاره می کند؟

کیست این
این که مثل صاعقه برهنه می‌شود
در برم
مثل شب، عمیق
در برابرم

این تشنّج قشنگ کیست؟
این که در رگان من
مثل گردباد، حلقه می‌شود
پیش می‌رود،
این که در دلم
تازیانه می‌خورد بزرگ می شود؟

کیست این
لخته لخته خون
در صدای من
این که ایستاده در دلم
به جای من...!

مصطفی علی‌پور

رؤیا

گاه، با کودکی‌هایم می‌آمیزی
روی شاخه‌های درخت
ـ دست در آشیانه ـ
نبض پرنده را احساس می‌کنم

شیطنت‌آمیز می‌گذری
چشم مرا می بری...
ـ تا دورترها ـ
روی شاخه‌های سبز درخت توت
شیرینی انگشتانم را
در دهان کودکی‌ام می‌چشم
فردا...
شاید شاخه با منقاری تهی شود

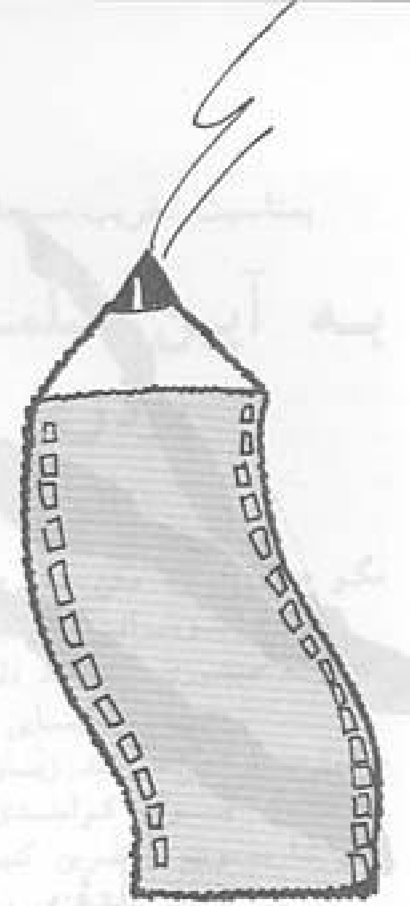
پشت انارستان
روی پرچینهای گِلی
از اندام کودکانه‌ام آغاز می‌شوی
دستانم چه سرخ است!
وقتی به شکل انار می‌دزدمت!

کودکی‌ام
در آرزوی بزرگسالی بود
وقتی که دستش
به آلوچه‌های باغ نمی‌رسید،
بزرگی‌ام امّا...
رویایی دارد
به سادگی دستهای کودکی
وقتی به شیطنت
شیشهٔ همسایه را
ـ ترق ـ
می‌شکست!
...
روی پشت بام کاهگلی
در دستهایم می‌نشینی
ـ چه بادبادك قشنگی! ـ
...
نخ را پاره می‌کنم
تا رؤیاهایم فراموش شوند....

سیدمحمّد موسوی ـ مشهد

فصلی از تاریخ نقد فیلم در ایران

■ رضا درستکار



سینمای ایران در طول حیات خود، متحمل آسیب‌های فراوانی از ناحیه عوامل بیرونی شده است سیر حرکت سینما در ایران، همواره و به شدّت، تحت تأثیر اوضاع زمانه محدودیتهای حاکم بر آن بوده و متناسب با جریانات مختلف سیاسی ـ اجتماعی تغییرات اساسی کرده است. در اینجا با اشاره‌ای به عواملی که هر یك ـ ممکن است ـ به نوعی در این روند سهیم باشند، برگهایی از تاریخ سینمای ایران را ورق می‌زنیم؛ با این توضیح که انتخاب این مقطع زمانی، به دلیل تأثیری است که این **فصل** بر زندگی سینمای ایران گذاشته است.

□□□

در سال ۱۳۰۸ شمسی **اوانس اوهانیان** (اوانس اوگانیانس) که در مدرسهٔ سینمایی «مسکو» تحصیل کرده بود، در ایران نخستین فیلم طویل داستانی را با نام آبی و رابی ساخت که متأسفانه این فیلم به کلی از بین رفته است. در «**فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران**»، جمال امید با اشاره به اوّلین دورهٔ فیلمسازی در ایران (۱۳۰۸ تا ۱۳۱۶) که مجموعاً ۹ فیلم ساخته شده در آن به ثبت رسیده است، عواملی را که باعث دلسردی و ناامیدی **عبدالحسین سپنتا** کارگردان فعّال آن روزها شده بود برمی شمارد: همان عواملی که اوگانیانس را با شکست مالی **حاجی آقا، اکتور سینما** (۱۳۱۱) از دور خارج می‌کند. از طرف دیگر در این زمان، نمایش اولین فیلم ناطق فارسی **دختر لُر** (۱۳۱۱ـ اردشیر ایرانی) که با استقبال فراوانی همراه شده بود، واردکنندگان فیلمهای خارجی را به وحشت می‌اندازد در حالی که آخرین فیلم دورهٔ اوّل یعنی **لیلی و مجنون** (۱۳۱۶) نیز با توطئه سکوت همراه شد. در همین سال (۱۳۱۶) آمار، نمایش ۱۴۳ فیلم را در سینماها نشان می‌دهد که این رقم در سال ۱۳۱۷ به ۲۱۸ عنوان فیلم فرنگی می‌رسد.[۱]

از ۳۱ مرداد ۱۳۱۳ که هیتلر زمامداری آلمان را به عهده گرفت، تمایل دولت وقت به سیاستهای آلمان جدید، با ورود فیلم‌های آلمانی به ایران افزایش می‌یابد. و در شهریور ۱۳۲۰ با تبعید رضاخان وضع بازار نمایش فیلم نیز به تبع وضع جدید دگرگون می‌شود و بدین گونه، خرید فیلم‌های روسی که از اواخر سال ۱۳۱۹ در تهران آغاز شده بود، افزایش می‌یابد. از اوایل دههٔ ۲۰، نمایش فیلمهای اروپایی روند نزولی می‌گیرد و بازار نمایش فیلم از اواسط این دهه به محصولات آمریکایی اختصاص می‌یابد. در طول این سالها آنچه بیش از هر چیز به چشم می‌آید، تأثیر تغییرات سیاسی ـ اجتماعی روز در سینماست. هنوز هیچ مرجع قانونی شکل نگرفته است که ورود فیلمهای خارجی را تحت نظارت قرار دهد و جز در میان چند عنصر خودجوش که نامشان با ساختن چند فیلم به عنوان پیشگامان سینمای ایران به ثبت رسیده است، شناختی از سینما در ایران وجود ندارد.

با ساخته شدن فیلم **توفان زندگی** (۱۳۲۷ـ علی دریابیگی) دورهٔ دوّم فیلمسازی در ایران در حالی آغاز می‌شود که آمار، نمایش ۳۵۴ فیلم فرنگی را در سال ۱۳۲۸ نشان می‌دهد. تا پایان این دهه تنها چهار فیلم دیگر ساخته می‌شود که مهمترین آن **شرمسار** (۱۳۲۹ـ دکتر اسماعیل کوشان) است، و با فروشی معادل ۲۰۰ هزار تومان در صدر جدول فیلم‌های پرفروش قرار می‌گیرد. و رقیبان فرنگی خود را شکست می‌دهد. در این سالها علاوه بر رقیبان جدی، برخورد با فیلم‌های ایرانی نیز با نگرشهای سطحی همراه است. به تبع آنچه که پس از جنگ جهانی و سایر رویدادهای سیاسی، تأثیراتش بر تمام ارکان کشور سایه گسترده است، سینما نیز چندان جدّی گرفته نمی‌شود و همه چیز در قبضهٔ واردکنندگان و نمایندگان کمپانیهای بزرگ فیلمسازی است. وقفهٔ بلندمدت در طول این سالها و تولید مجموعاً ۱۳ فیلم از ۱۳۰۸ تا سال ۱۳۳۰ از سویی و دسترسی نیافتن به منابع معتبر، قضاوت و جهت گیری در این دوران را قدری مشکل می‌کند.

با آغاز دههٔ سی و روندی که به طور مستمّر ادامه یافت، سینمای ایران شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. هرچند در شکل گیری سینمای فارسی دههٔ سی، فیلمهای مصری نیز بی تأثیر نبودند و سینمای مصر قبل از نفوذ سینمای هند در ایران با قشر تماشاگر کم سواد و بی سواد ایرانی ارتباط برقرار کرده بود و به این ترتیب، تقریباً به مدّت دو دهه، بازار فیلم ایران را در اختیار داشت (در سال ۱۳۱۵ با نمایش فیلم مصری ملاّح، ورود فیلم مصری به تهران آغاز شد.) اما در این سالها، همچنان سینما با تغییرات اجتماعی ـ سیاسی روز پیش می‌رود، و در همین ایّام است که منتقدان و روشنفکران نیز فعالیت خود را آغاز کرده‌اند و بحث‌های زیادی دربارهٔ سینمای فارسی درمی گیرد.

دههٔ سی، اوج جنبش ملّی شدن صنعت نفت و دوران زمامداری دکتر مصدق هم هست که با باز شدن نسبی فضای سیاسی، تولیدات ایرانی نیز تأثیرات کمرنگی از وضع اعتراض آمیز روز به خود می‌گیرند و همین عامل، موفقیت فیلمهای روسی را ـ که با استقبال تماشاگران همراه است ـ در ایران تضمین می‌کند. پس از این نیز با بروز نشانه‌های بحران اقتصادی در جامعهٔ بعد از کودتا و استعفای دولت وقت (زاهدی) فضای سیاسی نیز کمی بازتر می‌شود. بعد از کودتا، ورود بی رویهٔ فیلم خارجی ادامه می‌یابد در سال ۱۳۳۳، حدود ۲۳۹ فیلم فرنگی در تهران به نمایش درمی‌آید، در همین سالها دوبله شدن فیلم‌ها نیز، فیلم‌های خارجی را به عنوان رقیب سرسخت فیلم‌های ایرانی در این میدان مطرح می‌کند. به لحاظ آماری، بالاترین رقم تولید فیلم در این دهه ۲۶ فیلم در سال ۱۳۳۸ است. در حالی که آمار نمایش فیلم فرنگی در سال ۱۳۳۶ با ۵۰۷ عنوان به بالاترین میزان می‌رسد. ویژگی مهم فیلم‌های این دوره، مضمون اخلاقی و واقعگرایی اجتماعی است. به همین دلیل جبر و نقدگرایی و مجازات شخصیت منفی در اکثر فیلمها دیده می‌شود. قهرمانهای این دوره فیلم‌های فارسی بیشتر از قشر تحصیل کرده (مهندس، دکتر و...) هستند که طی حوادثی، زندگیشان دگرگون می‌شود.

اما فارغ از تمام تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم (خصوصاً تأثیر عمیق سینمای هند از نیمهٔ دوّم دههٔ سی که به آن خواهیم رسید) عناصر دیگری هم در تعیین سرنوشت سینمای ایران ـ در همین دهه ـ نقش دارند که بهانهٔ اصلی این مبحث نیز هستند: «**روشنفکران یا منتقدان فیلم**». محمد تهامی نژاد در این باره می گوید: «منتقدان در این دوره، یك احساس کمال جویانه را تکرار می کردند، و سینمای پنج ـ شش ساله ایران را با سینمای ۶۰ ساله فرانسه که هنر در آن متداوم بود، مقایسه می کردند... از طرف دیگر دولتها نیز با صدور مجوز برای واردات فیلم و مجله‌های دنباله‌رو که گویی شعبه‌ای از مجله‌های درجهٔ ۳ و ۴ هالیوود و نمایندگان شرکتهای خارجی بودند، هرچه بیشتر، سینمای ایران را به رقابت نابرابر با سینمای غرب می کشاندند.»[۲]

«بد آغاز کردن» یعضی روشنفکران در این دهه که همهٔ وقت و استعداد و نبوغ خودشان را صرف تطبیق آموخته‌های فرنگ و فرهنگ خود کردند، و نیاز جامعه را و سینمای نوپا را درنیافتند، از جمله مسائلی بود که در دهه‌های بعد، متأسفانه برای سینمای ایران، فاجعه‌های بزرگتری را رقم زد. باید در نظر داشته باشیم که در اوضاع و احوالات عنوان شده [ورود بی‌رویه فیلم خارجی (از هر نوعی)] و در مسائل اجتماعی، غیر از عامل «برحق بودن» یك حرف یا نظر از نظر علمی، عامل دیگری هم با عنوان «جغرافیا یا مکان ارائهٔ این حرف و یا آن تز»، وجود دارد. به این معنای خاص که ببینیم آیا در این زمان بخصوص، طرح این شعار یا ایده، صحیح است یا نه؟ بنابراین در چنان شرایطی برای بحث درباره سینمای ایران، قبل از بحث حق یا باطل بودن نظریه و دیدگاه، باید بررسی و تعیین کنیم که در جغرافیایی که این تز مطرح شده است، چه تأثیر و انعکاسی می‌تواند داشته باشد و چه اثاری بر آن مترتب است. «واقع گریزی» منتقدان وقت و ارائه نکردن راه حلهایی برای سینما،

دشمنی‌های سرسختانه و یکطرفه و جبهه گیریهایی که درمقابل فیلم ایرانی داشتند و هیچگاه بررسی دقیق و روانشناسانه‌ای از اوضاع فیلمهای ساخته شده نکردند، موجب دیگری از نشناختن و نبود هدایت فکری این گروه در سینمای دههٔ سی ایران است و به این ترتیب، بهترین نیروها و بهترین گروههای متفکر (در سینما) که باید فکر دهنده و جهت دهندهٔ یك جامعه باشند، نابهنجاریهایی را که گریبانگیر جامعهٔ عقب مانده (و سینمای ایران) بود درنیافتند و بجای جهت بخشیدن، آگاهی دادن و مسئولیت پذیری و حرکت دادن به اجتماع (به سینما) در راههای مختلف (به قول مرحوم دکتر شریعتی) عوضی بقه آدمها و عوامل بی‌تقصیر را به عنوان مقصر گرفتند و آثار آن اشتباه رفتنها، در سالهای بعد خود را نشان داد. منتقد دههٔ سی تیپ فرهنگی، یعنی روحیه غالب بر مجموعه اطلاعات، خصوصیات، احساسات، سنتها، بینشها و ایده آلها و حقیقت درون جامعه را درنیافت و همانگونه که رفت، سعی کرد به هرنوع، سینمای ایران را مثلاً با سینمای فرانسه تطبیق دهد! در این دوران، درحالی که رفته رفته سینما مقبولیت عام پیدا می کرد، فاصله گرفتن متفکران و روشنفکران و منتقدان این سینما با مردم و مخاطبینش، هردم افزایش یافت. از قضا مرحوم دکتر شریعتی (در مبحث «ازکجا آغاز کنیم») شرح جالبی مقرون به موضوع فوق، بر بدآغاز کردن و اشتباهی رفتنها دارد که می خوانیم:

پطر کبیر در هلند تحصیل می کرد. وقتی که به مسکو برگشت، آدم روشنفکری بود، ولی از این روشنفکرهای عوضی. اما واقعاً می‌خواست برای ملت خودش کاری کند. روسیه بقدری عقب مانده بود که حتی از همسایگانش شکست می‌خورد. خود ایران چندین بار شکستش داده بود و اروپا، بعکس، آنهمه مترقی و نیرومند و پیشرفته و مردم آن برخوردار و راحت بودند و آزاد.

پطر کبیر از خود پرسید، علت این که اروپا این همه پیشرفته است و هلندیها بردنیا حکومت می کنند و اقیانوسها را زیرپا دارند و روسیه اینهمه عقب افتاده و منحط است، چیست؟ مدتی فکر کرد و یك مرتبه، ریشهٔ بدبختی‌های جامعه خودش را پیدا کرد! چی؟ «ریش»!... حکومت را بدست گرفت و فرمان صادر کرد که به جان ریشها بیفتند زیرا فهمیده بود که ریشهٔ بدبختی‌های روسیه همین ریشهای بلندی است که پیش همهٔ مردم را پوشانیده است. و علت پیشرفت هلندیها این است که هر روز صبح، ریش خود را «اصلاح» می کنند! پس روشن است که اگر یك مصلح بیاید، این ریشها را ریشه کن کند، روسیه مثل هلند خواهد شد، بنابراین به جان ریشها افتادند و بهرحال موفقیت نصیب پطر شد و چهره روسیه عوض شد و صورت هلندی گرفت، اما سیرت فرقی نکرد و هیچ بدبختی‌یی شفا پیدا نکرد و روسیه یك گام جلونرفت، ریشها رفت، اما ریشه‌های بدبختی همچنان باقی ماند.»

مشابهت این موضوع با وضع سینمای دههٔ سی در این است که پدیدهٔ سینما در این دهه قرار است با تودهٔ تماشاگر ارتباط برقرار کند و جای خود را در میان همه باز کند در این زمان، آموخته‌های عوامل سینما بسیار محدود است و درواقع همه اول خط هستند، اما روشنفکر (در اینجا منتقد) از آن سو با ورود فیلم خارجی، مفتون آن است، تا جایی که تحریم فیلم ایرانی برای بعضی‌ها نشانه تشخص می شود و از این سو به کمتر از بزرگان سینمای فرنگ، رضایت نمی‌دهد. بعد می بینیم که تجویز آنها نه تنها مفید حال واقع نمی شود، بلکه عامل بازدارنده ای است که هردم با نواختن چوب تکفیر بر سر سینمای ایران و نفی کامل آن، هر جرقه و حرکتی را هم کور می کند. (نیروی زیادی که مصروف هیچ می شود!) در اینجا بدنیست به چند نمونه از برخوردها اشاره شود: هفته نامه آشفته پنج شنبه ۸ آذرماه ۱۳۳۵، سیامك پورزند:

«... به جرأت می‌توان صدی نود بدبختی فیلمهای فارسی را از نبودن کارگردان مطلع و با ذوق و کثرت وجود بی‌وجود صدها کارگردان بی‌ذوق و نامطلع ولی پرمدعا و از خود راضی دانست.»

از نقدی برفیلم توفان در شهرما، هوشنگ کاووسی:

«نقص بزرگ دیگر کارگردان، رعایت نکردن فصل و هنگام است. از فیلم برمی‌آید که داستان در ماه اسفند نزدیك عید نوروز می گذرد، درچنین موقعی زمستان است، درصورتیکه وقتی دست و پای منصور سپهرنیا را گرفته و در حوض می‌اندازند، درختها پربرگ هستند!»

و یا در مرافعاتی که در سینمایی نویس‌های آن دوران درمی گرفت به عنوان مثال **ساموئل خاچیکیان** را همواره کارگردانی که ازطریق مکاتبه و نامه نگاری با هیچکاك کارگردان شده است(!) به یاد انتقاد می گرفتند.

ستارهٔ سینما، شماره ۱۸۹، ۲۸ خرداد ۱۳۵۶:

منتقد برشور و جوانی که سالها توهین به سینما از افتخاراتش محسوب می شود و در همین سینما تجربه فیلمسازی هم دارد در پاسخ به سؤال خبرنگاری که می‌پرسد منتقدین به یك باره بسوی شما، یورش آورده‌اند، می گوید: «کدام فیلمساز؟ کدام منتقد؟ من اصلا منتقدی نمی شناسم! اگر دو فیلم من مورد فحاشی قرار گرفت، منتقدین یا براز جهل بودند، یا براز غرض. و آنانی که جهل و غرض نداشتند، تعریف کردند!» و...

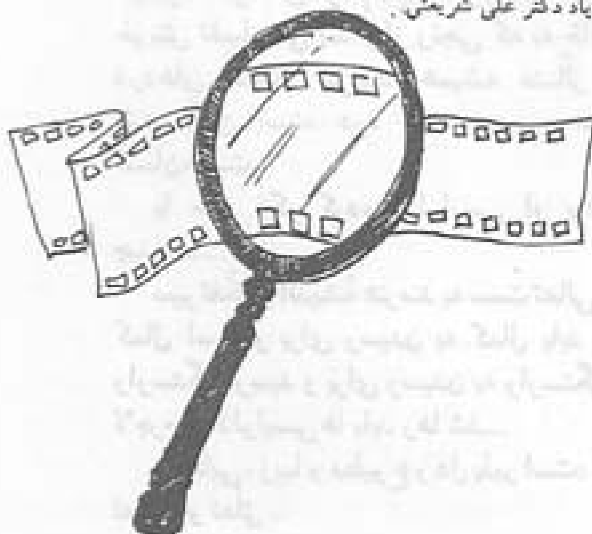
ظاهراً در موارد یاد شده نیازی به توضیح اضافی باقی نمی ماند و همه چیز گویاست (نحوه نقد و مواجهه با فیلمها) به همین دلیل است که اختراع و اطلاق عباراتی نظیر «فیلمفارسی»، «نوار متحرك»، «فیلم آبگوشتی» و ... کارکردی محدود داشتند و در دهه‌های بعد به مضحکه‌ای بی‌خریدار تبدیل شدند. سینمای دهه ۱۳۵۰ هم آن را به اثبات می‌رساند!

«کسانی که خیال می کنند در تمدن و فرهنگ می‌شود راه صدساله را یك شبه پیمود، یا نمی فهمند و یا می خواهند که دیگران نفهمند. آن باغبانی که زمین را، و گیاه را و میوه را نمی شناسد، نیاز مردم اطراف باغ را به نوع میوه نمی‌شناسد، و جنس درخت را و پیوند و پرورش آن را نمی فهمد، مواد ترکیب کنندهٔ این خاك را نمی شناسد، و همچنین نیازی را که این گیاه به مواد شیمیایی خاصی دارد، نمی‌فهمد، اقتضای آب و هوای این محیط را برای پرورش نوع خاصی از میوه نمی‌داند، میوه‌هایی را که در گذشته اینجا کاشته می‌شده اصلا نمی شناسد، و بعد به خیال خود، وُل مستقیم را پیدا می کند و می‌رود از باغ همسایه درخت میوه‌دار بار آمده را می‌خرد و می‌آورد و می کارد، در این فریب بزرگ به چه کسانی استفاده می‌رساند؟، به مردمی که به این شکل، صاحب باغ شده‌اند؟ یا به کسی که درخت میوه‌دار خودش را بـه ایـن شکل فروخته؟

بدیهی است که پس از ۲ روز این درخت، خشك می شود، اگر بگوییم که خشك شدند، می گوید، خوب، دومرتبه می‌خریم، دومرتبه می‌خرد، باز خشك می شود، سه مرتبه می‌خرد، باز خشك می‌شود والخ..... بعد این باغ چه می‌شود؟ قبرستانی از هیزم.... تولید صادراتی درفرهنگ و تمدن، تمدن خریدن، یعنی مظاهر و مصالح تمدن پیشرفته‌ای را صادر یا وارد کردن، یك معامله همیشگی مکرری است که خریدار، جز دروغهای مکرر فریبندهٔ بچه گول زن چیزی عایدش نمی شود و جیبش هم خالی می شود.»[۳]

به این ترتیب، با بی توجهی‌هایی که شد، نقش حیاتی و مهم و تأثیر گذار منتقد بر تودهٔ تماشاگر و عوامل سینما، از بین رفت، در میان خیل فیلم‌های فارسی، بسیاری از فکرها و ایده‌ها آمدند و رفتند و کور شدند و کسی آنها را نشناخت و باز نپرورد. در دههٔ بعد، سینمای دههٔ چهل نه تنها گویای حضور نیافتن مؤثر منتقدان است، که خیزشی است به سوی جریانهای تازه با سیری قهقرایی. در این دهه، چهرهٔ دیگری از سینمای رویاپرداز تصویر می شود که نه تنها به ویژگی مهم سینمای دههٔ سی، یعنی پای‌بندی به اخلاقیات، ترسیم واقعگرایی‌های اجتماعی و حفظ حریم خانواده، وفادار نمی‌ماند، بلکه با تغییرات و عوض شدن چهرهٔ سیاسی ـ اجتماعی روز، قهرمانهای دههٔ سی از «اقشار تحصیل کرده» به افراد سرخوردهٔ اجتماع، جاهلها، باج گیرها و به اصطلاح لمپن‌ها تغییر ماهیت می‌دهد.

۱) آمار ارائه شده در این مطلب با نگاهی به ویژه نامه دهه سی سینمای ایران» از شمارهٔ ۹ دورهٔ جدید (اسفند ۱۳۷۰) ماهنامه گزارش فیلم اخذ شده است.
۲) سینمای مستند ایران در دهه‌سی، گزارش فیلم شماره ۹
۳) بخشی از مبحث «روشنفکر و مسئولیتهایش در جامعه» اثر زنده یاد دکتر علی شریعتی.



بسم الله الرحمن الرحیم

حاصل یک گفتگوی کوتاه با احد ترابی
خوشنویس معاصر

هنرمند نمی‌تواند بی‌درد باشد

ن والقلم و ما یسطرون



□ در چشم‌هایش اندوه عجیبی موج می‌زد چهره‌ای رنج کشیده و محزون داشت. با موهایی که گذر عمری نه چندان طولانی امّا پرماجرا بیشتر آن‌ها را سفید کرده بود. لاغر و تکیده، دردمند و اندکی دلواپس؛ ولی متین و موقّر به نظر می‌رسید.

دردمند بود... مگر هنرمند بی‌درد هم می‌تواند باشد؟ دلواپس می‌نمود.

هنرمند هیچگاه دغدغهٔ «خود» را ندارد، امّا مجموعهٔ دردهای مردم دنیا را بر پشت خمیدهٔ خویش تلمبار می‌کند و از رنجی که به خاطر دردهای آدمیان می‌برد، همیشه متأثّر و اندوهگین است. درد هنرمند، درد همهٔ انسان‌هاست.

با خود فکر کردم، دلواپسی او برای چیست؟...

سیر تفکّر و اندیشهٔ هنرمند به سمت تعالی و کمال است و برای رسیدن به کمال باید به وارستگی رسید و برای رسیدن به وارستگی لاجرم از دلواپسی‌ها باید رها شد...

و رهایی، زیبا و مطبوع و دل‌پذیر است: نه تعلیق و تعلق...

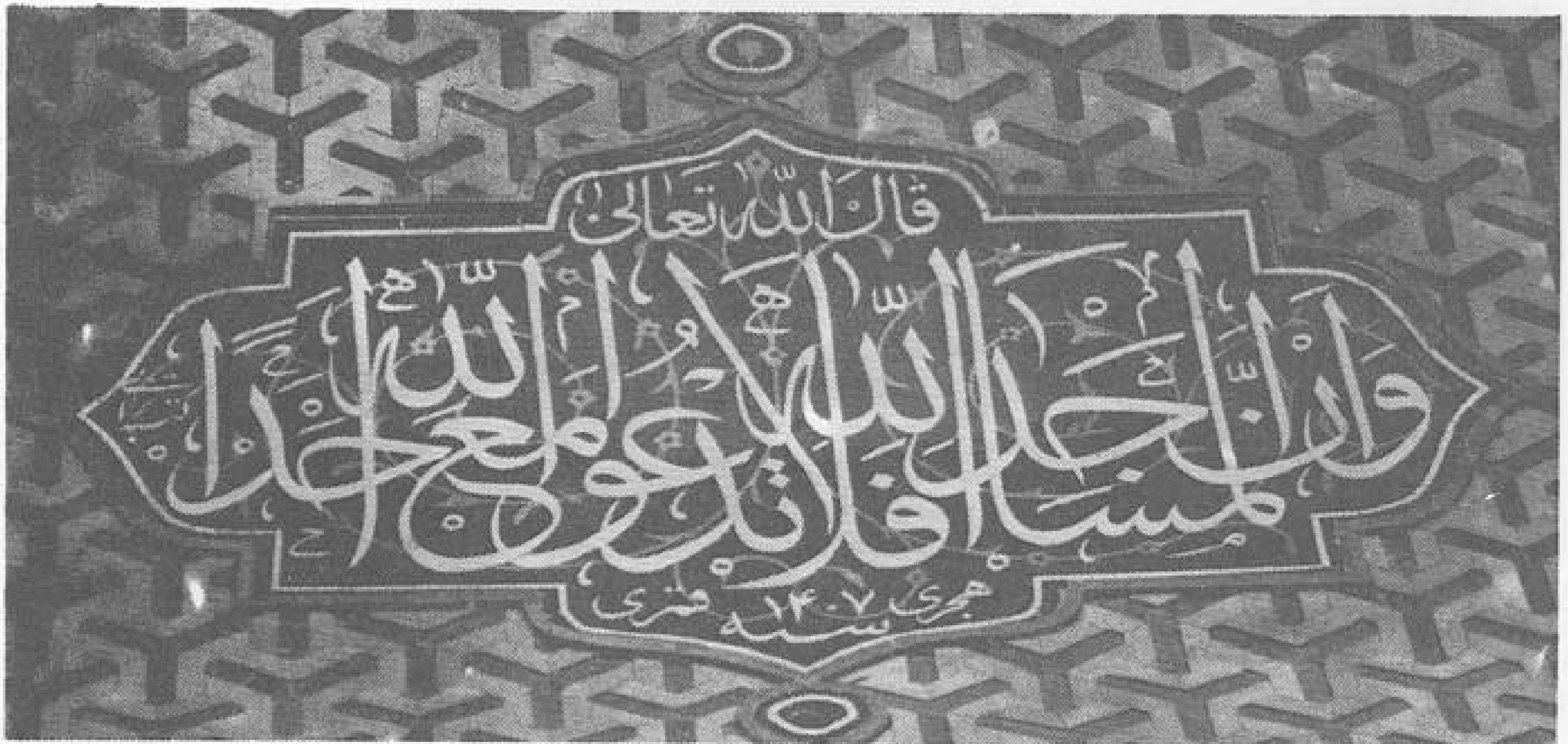
■ بسم‌الله الرحّمن الرحّیم، ن والقلم و ما یسطرون. وقتی لب به سخن باز کرد و نخستین آیات سوره مبارکهٔ قلم را بر زبان آورد. همان لحظه، به سرعت وارد هزارتوی اندیشه‌ها و ذهنیت‌هایش شدم و بدون اندکی تردید پیش‌تر و پیش‌تر رفتم تا در انتهای آن ظلمات به جایی رسیدم که با همهٔ کوچکی به اندازهٔ همهٔ دنیا بود... و آن‌جا، چشمه‌ای دیدم که از آن «نور» جاری بود، نور «ایمان»...

ضمن حرف‌هایش به عزّت و حرمت قلم و تأکید و سوگند خداوند تبارک و تعالی به «قلم» و «آن چه می‌نویسد»... اشاراتی ظریف و در عین حال هوشمندانه داشت و می‌گفت؛ قلم عزّت و حرمتی فوق تصوّر ما دارد. مقام و منزلت قلم تا حدّی است که خداوند به آن سوگند یاد می‌کند. بدیهی است مقام و منزلت قلم به آن چه می‌نویسد بستگی دارد، اگر آن چه می‌نویسد منشأ خیر و صلاح و منشأ برکت و باعث فلاح باشد، در خور ستایش و تمجید و تحسین است. ولی، اگر آن چه می‌نویسد منشأ شرّ و فساد و تباهی باشد تنها در خور نفرین است.

سپس در حالی که همچنان به سخن گفتن ادامه می‌داد، چشمهایم به آرامی روی نمونه‌هایی از آثارش به چرخش درآمد؛ «اللهم صل علی محمّدص» و «علیکم بحسن الخطّ» و...

□ آنچه در مجموعهٔ آثار این هنرمند و خوشنویس خود را به خوبی نشان می‌دهد، کیفیت ایمان هنرمند است و همین ایمان است که قلم را هدایت می‌کند که چه بنویسد و همین هدایت نیز هنرمند را صاحب طریقت می‌کند. طریقتی روشن، طریقتی که در آن پالایش اندیشه، زدودن زشتی‌ها، ایجاد نظم و هماهنگی و زیباسازی، از سویی امکان خلق آثار هنری در حدّ کمال را فراهم می‌کند و از سویی دیگر وسیله‌ای می‌شود که هنرمند به مقام قرب الهی ارتقا یابد.

■ گذر از این وادی و عبور از این مرحله و حصول مراد و مقصود، امری است سخت و دشوار که اگر چراغ هدایت نباشد، گمراهی و سرگردانی در وادی ظلمات، جسم و جان رهروان را به تباهی و فنا



می کشاند. پس داشتن چراغ هدایت و بهره‌مندی از آن ضرورتی است اجتناب ناپذیر...

■ او نیز به خاطر احساس چنین ضرورتی خویشتن را در پرتو چراغ هدایت مرشدانی پیر، بلدراه و دل آگاه، به ریاضت وا می‌دارد. پیرانی که ضمن آموزش فنون و تجارب خوشنویسی همچون خضرراه، جویندگان اسرار را تا به سرچشمهٔ آب حیوان همراهی و تشنگان حقیقت را از «شراباً طهورا»ی بهشت معرفت الهی سیراب می‌کردند و به جاودانگی می‌رساندند. از جملهٔ این بزرگان، مرحوم استاد سیدحسین و مرحوم استاد سیدحسن میرخانی نام آوران عرصهٔ خوشنویسی بودند که یادشان گرامی باد...

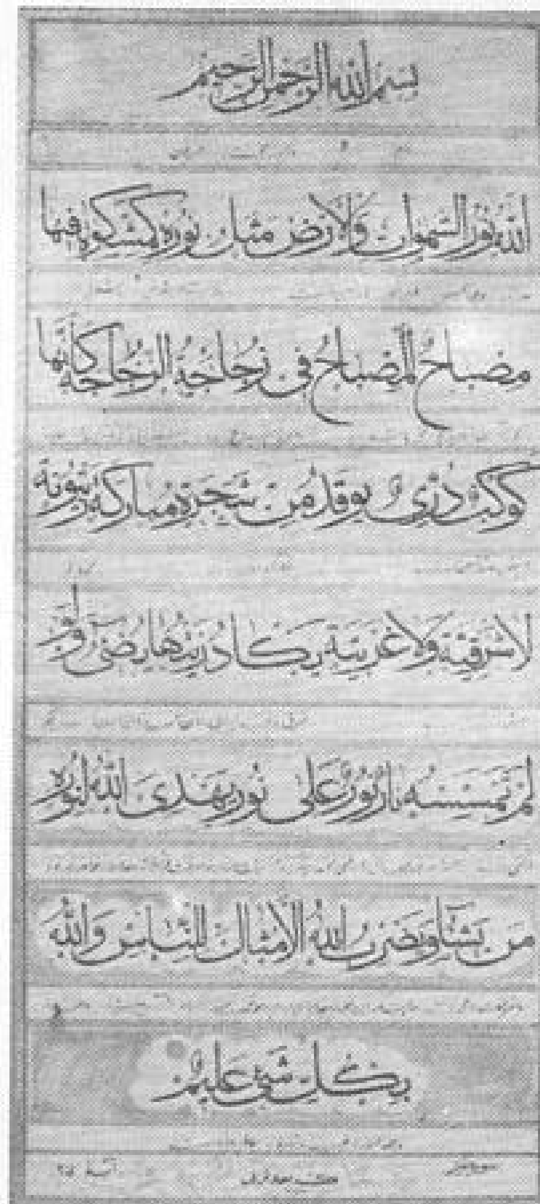
■ احد ترابی در سال هزار و سیصد و بیست و پنج هجری شمسی، در روستای «کودرز» از حومه شهرستان اراک چشم به دنیا گشود و سه ساله بود که همراه پدر ومادر عازم تهران شده ودر محلهٔ عشرت آباد تهران چهل وچند سال پیش سکنی گزیدند.

پدر، که حسنعلی نام داشت، کارگری بود زحمتکش و متدین که با کار طاقت فرسا در نانوایی معیشت خانوادهٔ هفت نفری خود را با نان مشقت و خورش قناعت تأمین می کرد. استاد ترابی از ناحیهٔ مادری نسب از روحانیت می برد و به همین مناسبت خود نیز از شیفتگان اسلام و از سرسپردگان خاندان عصمت و طهارت است.

احد ترابی تحصیلات ابتدایی خود را در دبستان دینی سلطانی به پایان می برد و در نیمهٔ راه دوران تحصیلات دبیرستان به توصیهٔ استادان خود برای تعقیب و پیگیری کارهنری و خوشنویسی دبیرستان را ترک کرده و تمامی اوقات خود را صرف آموزش و تمرین و ممارست و ریاضت می کند و امروزه یکی از استادان مسلّم خوشنویسی ایران است.

■ احد ترابی آثار فوق‌العاده زیبایی تاکنون به وجود آورده است. خطّ ثلث وی در حدّ کمال است، وی تاکنون قریب به پنجاه هزار متر کتیبه نویسی کرده است که کتیبه‌های اطراف گنبد و صحن مرقد مطهّر امام (رضوان الله تعالی علیه) نیز از کارهای ارزشمند ایشان است.

وی در نستعلیق از شیوهٔ مرحوم استاد سیدحسین و استاد سیدحسن میرخانی استفاده می کند و چه در «جلی» نویسی وچه در «خفی» نویسی به مهارت بسیاری دست یافته است... هنر استاد، کم‌کم از حد مرزها فراتر می‌رود و همین سبب شده است که هفته نامه «العالم» نیز گفتگویی با وی ترتیب دهد.



نگاهی به آثار دانشمندان مسلمان در زمینهٔ موسیقی

■ کریم زمانی

از سدهٔ سوم تا دهم هجری، جهان اسلام، شاهد ظهور نخبگانی در عرصهٔ دانش و هنر موسیقی بود؛ بیشتر آنان در این زمینه، آثاری نفیس و ماندنی برجای نهاده‌اند و با موشکافی و نوآوری خود در این جنبه به رشد و بالندگی دانش و هنر موسیقی یاری رسانده‌اند.[۱] ما در این مقال کوتاه، نگاهی گذرا به نام‌آورترین آنان خواهیم داشت:

۱ ـ ابونصر فارابی

او در روستای فاراب از نواحی خراسان، زاده شد و بعدها در شمار یکی از زبدگان برصبت و صوت موسیقی نظری و عملی قرار گرفت؛ او نه تنها در فلسفه و حکمت، گوی سبقت از همگنان در ربوده بود، بلکه در دانش و هنر موسیقی نیز در ذروهٔ اعلای مهارت و ستیغ بلند فطانت قرار داشت. کتاب پرآوازه او موسوم به الموسیقی الکبیر مهم‌ترین منبع و غنی‌ترین مرجعی است که تاکنون در خاور زمین دربارهٔ موسیقی نظری به رشته تحریر درآمده است. وی در این کتاب وزین و اثر زرین درباب اصول و مبادی موسیقی و آهنگسازی از دیدگاه علمی به بحث و فحص پرداخته و نیز از وزن در موسیقی و صوت و فواصل و آهنگسازی و عقاید فلاسفه و فرزانگان دربارهٔ موسیقی سخن رانده است.[۲]

کتاب الموسیقی الکبیر شامل دوبخش است: بخش نخست آن در هشت گفتار و بخش دوم در چهار گفتار تدوین یافته است. فارابی درباب موسیقی به ابداع همت گمارد و در تکمیل انواع سازها تلاش ورزید از آن جمله برده بندی طنبور خراسانی، نمونه‌ای از اهتمام بلیغ و سعی عمیم او به شمار می‌آید.

استاد برکشلی در تشریح و توضیح این ابداع می‌گوید: فارابی از میان سازها، طنبور خراسانی را برای تشریح نظرات علمی خود درباره چگونگی فاصله‌های موسیقی، مناسب‌تر می‌داند. تقسیم گام و یافتن درجات با واحد «لیما» که خاص طنبور خراسانی است به مراتب منطقی‌تر از تقسیم آن با واحد پرده است که خاص موسیقی غربی است: با روش پرده بندی طنبور خراسانی تمام درجات گامهای موسیقی مشرق و مغرب به دست می‌آید. و اگر ادعا کنیم که گام طنبور خراسانی پایه و اساس گامهای موسیقی شرقی و غربی است راه اغراق نپیموده‌ایم.[۳]

فطری بودن موسیقی در دیدگاه فارابی

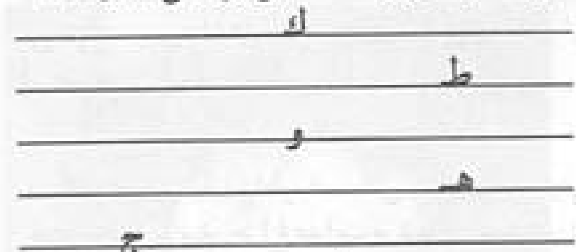
فارابی، میان موسیقی و فطرت و جبلّت آدمیان، پیوند قائل است. وی در کتاب الموسیقی الکبیر می‌نویسد: «پیدایش آهنگ با سرشت و فطرت آدمیان، پیونده خورده است. همچنانکه طبع شعر گویی چنین است و از آغاز زاده شدن انسان در او نمایان و آشکار است؛ در حیوانات نیز پیدایش اصوات گونه‌گون در حالات مختلف خوشی و اندوه، امری جبلی و فطری است و نیز آرامش طلبی انسان پس از عارض شدن خستگی ناشی از کار جزو غرایز انسان است زیرا موسیقی، او را به گونه‌ای سرگرم می‌کند که رنج و تعب را احساس نمی‌کند و این تأثیر تا بدان حد می‌رسد که مفهوم گذر زمان را درنمی‌یابد و چون گذر زمان، تابع حرکت است و نیز حرکت، تابع زمان است از اینرو با از میان رفتن مفهوم زمان، خستگی ناشی از حرکت نیز ازمیان می‌رود؛ گمان می‌رود که موسیقی نیز در بعضی از حیوانات، تأثیر می‌گذارد، چنانکه در شتران تازی، آواز «حُدی»[۴] تأثیر فراوان دارد. این بود چگونگی پیدایش موسیقی به واسطهٔ سرشت آدمی.[۵]»

تعریف آهنگ از دیدگاه فارابی

فارابی در کتاب «الموسیقی الکبیر» آهنگ را چنین تعریف می‌کند: «واژهٔ موسیقی به معنی آهنگ است و آهنگ گاهی به گروهی از نغمه‌ها (نت)های پی درپی با ترکیب معین اطلاق می‌شود و گاه به گروهی از نت‌ها که به منظور همگامی و مقارنت با حروف الفاظ یك عبارت منظوم که برای بیان یك مقصود معین که براساس قواعد زبان ترکیب شده‌اند گفته می‌شود. مضافاً اینکه آهنگ و معانی دیگر نیز دارد که ما درصدد بیان آن نیستیم.»[۶]

۲ـ اسحق کندی.

کندی از نخستین فیلسوفانی بود که از نهضت ترجمه کتب یونانی، تأثیر مستقیم گرفت؛ سیل تراجم فرهنگ و علوم یونانی باعث شد که کندی، خود را با انبوهی از اصطلاحات نوظهوری روبه‌رو ببیند که در آن روزگار، معادلی در زبان عربی نداشت. از این رو طبیعی بود که وی به معادل سازی همت بگمارد و الفاظی جدید در برابر واژگان بیگانه بنهد. در آن روزگاران، کندی اصطلاحاتی به کار گرفت که تا آن زمان برای بسیاری ازاهل نظر و دست اندرکاران دانش موسیقی غریب می‌نمود. به عنوان مثال، کندی در مورد اسامی نغمات (نت‌ها) از حروف ابجد بهره جست. بدین ترتیب وی نخستین کسی بود که نت‌ها را با حروف ابجد نشان داد حال آن که اروپائیان تقریباً صدسال بعد از او با این شیوه آشنا شدند و آن را تکمیل کردند. اسحق کندی بدین ترتیب نت‌ها را با حروف ابجد روی خط حامل موسیقی نشان داد:



در مورد اسامی تألیفات کندی در زمینهٔ موسیقی اختلاف نظرهایی وجود دارد. از آن جمله استاد عبدالحمید علوجی این اختلاف را در کتاب خود موسوم به «رائد الموسیقی العربیة» آورده است.[۷] و تألیفات جندی را به او نسبت می‌دهد:

۱ ـ الرسالة الکبری فی‌التألیف که مفقود شده است.
۲ ـ رسالة الکندی فی الموسیقی
۳ ـ کتاب فی اتحاد الموسیقی و الشعر
۴ ـ کتاب فی التلحین
۵ ـ کتاب فی المیزان الموسیقی
۶ ـ مختصر الموسیقی فی تألیف النغم و صنعة العود.
۷ ـ المدخل الی صناعة الموسیقی.[۸]

۳. ابن سینا

اهمیت ابن سینا در دانش موسیقی نه فقط از حیث حجم تألیفات اوست بلکه به واسطهٔ ارزش فنی و کیفی آن کتب نیز هست. تحقیقات ابن سینا در موسیقی بیشتر بر محور تبیین قواعدی است که در کتاب الموسیقی الکبیر فارابی آمده است، همچنین آثار اسحق موصلی نیز مورد استفاده او بود.

ابن سینا در موسیقی دارای پنج تألیف است که تنها سه تای آن موجود است و دو اثر دیگرش، مفقود شده است. اما کتب او در باب موسیقی:

الف) موسیقی در کتاب شفاء (جوامع علم الموسیقی).

این کتاب به چهار جمله (بخش) اصلی تقسیم می‌شود:

۱ـ منطق ۲ـ طبیعیات ۳ـ ریاضیات ۴ـ الهیات

و هر یك از جمله‌های چهار گانه، حاوی چند فن است و هر فن دارای موضوعی مستقل است و نیز هر

فن به مقالاتی تقسیم می گردد.

دانش ریاضی (جملهٔ سوم) خود به چهار فن تقسیم می شود:

۱ـ هندسه ۲ـ حساب ۳ـ موسیقی ۴ـ فلك

و فن موسیقی دارای شش مقاله است.

ب) موسیقی در کتاب نجات

ابن سینا نجات را پس از شفاء نوشت و مانند شفا، از چهار بخش تشکیل شده است، شیخ الرئیس، سه بخش این کتاب را نوشت اما قسمت چهارم (ریاضیات) راشاگردش جوزجانی از رسائل ابن سینا در موسیقی و فلك و هندسه که نزد خود داشت بدان افزود.ابن سینا همان طور که خود نیز در آغاز کتاب نجات گفته مبحث ریاضیات را با طرح موسیقی ختم کرده است.

ج) موسیقی در دانشنامهٔ علائی:

این کتاب را حکمت علائی نیز گفته‌اند و آن کتابی است که مباحثی از قبیل منطق و طبیعیات و الهیات و ریاضیات را در بر دارد. و در جوف دانش ریاضی، موسیقی را گنجانده است.

د) المدخل الی صناعة الموسیقی

هـ) کتاب اللواحق.

دو کتاب اخیر در دسترس نیست. بنابر این کتب موجود ابن سینا در دانش موسیقی عبارتند از: بخشی از شفا و نجات و دانشنامه علائی

۴ـ اخوان الصفا[۱۱]

رسائل اخوان الصفا نیز منبع فیاض و سرشاری است در دانش موسیقی. در این موسوعه، یا دائرة المعارف، موسیقی به عنوان وسیله‌ای جهت نیایش و راز و نیاز معرفی شده است. چنان که می گوید: «بدان که صنعت موسیقی را فرزانگان، پدید آورده اند و مردم از ایشان فرا گرفته‌اند و این صنعت در واقع، میراث فرزانگان است برای عامهٔ مردم. و خدا شناسان آن را در پرستشگاههای خود بنوازند و به هنگام نیایش و عبادت از آن بهره جویند. چنان که داود نبی(ع) به گاه خواندن مزامیر از موسیقی استفاده می کرد و نیز نصرانیان و مسلمانان در کنیسه‌ها و مساجد خود به موسیقی پردازند. و این همه از آن رو باشد که رقت قلب و ذلت نفس و انقیاد نسبت به اوامر خدا پدید آید و اجتناب از نواهی او. و نیز وسیله‌ای است برای انابت و توبت»[۱۲]

باز در همین رساله در اهمیت تاثیر کلام موسیقی بر نفوس گوید: «ای برادر بدان که تأثیر نغمات و ایقاعات در نفوس مستمعین، مراتب مختلف دارد و هر یك از نفوس، بنابه مرتبت شناخت خود از آن متأثر می گردد، لیکن در خبر است که خوشایندترین نغمه بهشتیان نیایش با خداوندگار است. قرآن گوید: تحیتهم یوم یلقونه سلام و آخر دعوا هم ان الحمد لله رب العالمین. و گفته‌اند که موسی(ع) وقتی با خدایش نیایش می کرد شادمان و منبسط می شد و هرگونه نغمه‌ای در نظرش، حقیر و بی مقدار می آمد.»[۱۳]

۵ـ صفی الدین ارموی

صفی الدین که نامش، عبدالمؤمن بن یوسف بن فاخر بوده است؛ حدود سال ۶۱۳ هـ ق در ارومیه زاده شد و در سال ۶۹۳ هـ ق در بغداد درگذشت.

صفی الدین را فضائل بسیار بود و علوم بسیار می‌دانست و از آن جمله ادبیات عربی و نظم و شعر و تاریخ و موسیقی را نیك آشنا بود....

صفی الدین به اشاره شمس الدین محمد جوینی چندی استادی پسرش شرف الدین هارون را بر عهده گرفت که همان نیز وجه تسمیهٔ رسالهٔ شرفیهٔ اوست. این رساله از صوت و فواصل موسیقی و وزن شناسی و خوانندگی و نوازندگی سخن می گوید.

کتاب دیگر او الادوار نیز اثری است پژوهشگرانه و علمی در اصول پرده بندی عود و نامگذاری نغمه‌ها (نت‌ها) و فواصل موسیقی و گامها و تشریح عود و طبقه بندی گامهای موسیقی و تاثیر موسیقی در روح و آموزش خوانندگی و نوازندگی.

صفی الدین از بزرگ ترین موسیقیدانان خاور زمین به شمار می رود و در این فن، دارای ابداعات فراوانی است از آن جمله اختراع سازی به نام «مغنی» را به او نسبت داده اند و نیز کتب او مرجع بسیاری از محققان و موسیقیدانان بزرگ بوده است.[۱۴]

اندیشهٔ منطقی صفی الدین که در حقیقت نوعی تعدیل در گام به شمار می رود یکی از رویدادهای علمی و هنری تاریخ موسیقی شرق است که مورد ستایش جملگی خاور شناسان و موسیقیدانان قرار گرفته است.

کنیروتر، خاور شناس آلمانی، صفی الدین را «زارلینوی شرق» لقب داده است.[۱۵] و نیز تعدیلی که ارموی در گامهای موسیقی شرق پدید آورد به مراتب از تعدیل باخ در موسیقی غربی مهم تر می نماید. و از سدهٔ هفتم هجری در موسیقی ممالك اسلامی معمول شده است.[۱۶]

۶ـ عبدالقادر مراغی

عبدالقادر مراغی در گذشته به سال ۸۳۸ هـ ق آخرین موسیقیدان بزرگی است که وارث موسیقی به اصطلاح کلاسیك ایران است، وی هم خوشنویس بود و هم نقاش؛ عود را خوب می نواخت و شعر را نیز نیك می سرود و بسیار خوش آواز بود.از آثار او در باب موسیقی می توان از مقاصد الالحان و جامع الالحان و کنز الالحان نام برد.[۱۷]

بدین ترتیب دانشمندان مسلمان، سهم به سزایی در رشد و ارتقای دانش و فن موسیقی[۱۸] داشته اند.

۷ ـ ابن خلدون

ابن خلدون، تاریخ نگار و جامعه شناس مسلمان در کتاب «مقدمه» بحث جامعی پیرامون دانش و هنر موسیقی دارد. او ابتدا به معرّفی و شرح آلات و ادوات موسیقی و انواع آنها می پردازد و سپس به تعریف موسیقی و فطری بودن آن اشاره می کند و می گوید: «چنانکه در جای خود بیان شده است. لذّت عبارت از ادراك هر چیزی است که موافق روح باشد و هر چیزی که احساس بشود کیفیتی از آن درك می گردد و هرگاه این کیفیت برای ادراك کننده مناسب و سازگار باشد لذت بخش، و اگر برای وی منافی و نفرت آور باشد دردناك خواهد بود...

و چون مناسب ترین چیزها به انسان و نزدیك ترین آنها به ادراك کمال از لحاظ تناسب موضوع همان شکل انسان است، از این رو درك زیباییها و محاسن نقش و نگارهای آدمی و آوازهای او از ادراکاتی است که به سرشت و فطرت انسان نزدیك تر است.[۱۸]»

آنگاه ابن خلدون به موسیقی نظری، با دیدی جامعه شناسانه می نگرد و یکی از اصول بنیادین را پی می افکند بدین معنی که پیدایش و شکوفایی دانش و هنر موسیقی، مرهون ترقی و پیشرفت های مدنی اقوام و ملل جهان است. این هنر و دانش در بستر شهرنشینی و مدنیت زاده می شود و به کمال و قوام می رسد. بنابر این اقوام متوحش و بیگانه از نظام شهرنشینی با این هنر، خوی و همدمی ندارند. از این دو مقدمه، نتیجه می گیرد که تازیان جاهلیت چون از مدنیت بیگانه بودند و شیوهٔ حیاتشان بر نهب و غارت و یغماگری استوار بوده لذا تا پیش از ظهور اسلام و خو گرفتن با نظام مدنیّت، چیزی به نام موسیقی نداشتند مگر همان آوازهای شتربانان و ستورچرانان که به نام «حُدی» معروف است. و این آواز ابتدایی و ساده، معرّف موسیقی عربان جاهلیت بود. این آواز را ترنم می کردند تا شتران خود را تیزتر برانند. بعدها تمدّن اسلامی که بخش مهمی از آن را ایرانیان مسلمان تشکیل دادند، عربان را با مقوله موسیقی آشنایی داد تا بدان حدّ که نام آورانی نظیر **ابراهیم واسحاق موصلی و معبدو ابن سریج** و دیگران در میان تازیان پدید آمدند.

۸ ـ ابوالفرج اصفهانی

تألیف کتاب در باب موسیقی و ضبط قواعد علمی آن و جمع آوازها و طبقه بندی نغمه‌ها و شرح احوال خنیاگران و نوازندگان از اواسط سده دوم هجری در بغداد آغاز شد و اینگونه کتاب‌ها را (الاغانی) یعنی نغمه‌ها می‌خواندند. ولی کتاب معروف **الاغانی** تألیف ابوالفرج اصفهانی، صاحب کتاب **مقاتل الطالبیین** در واقع دایرة المعارف موسیقی عربی و تذکرهٔ جامع نغمه‌ها و نغمه‌پردازان عرب از عصر جاهلیت تا نیمهٔ اول سده چهارم هجری است. این اثر، شامل شرح احوال و منتخب آثار بیش از سیصد و سی شاعر ترانه سرای عرب است؛ تألیف این کتاب از سوی کسی است که در مسائل اسلامی و تاریخی قرنهاست که مستند محققان و اندیشوران مسلمان است.

پیوستها

۱. ر. ك. مقدمه کتاب «الموسیقی الکبیر» با تحقیق و شرح غطاش عبدالملك خشبه، ص ۱۶.

۲. ر. ك. استادان موسیقی ایران، دکتر داریوش صفوت، ص ۳۰

۳. ر. ك. موسیقی فارابی، ص ۱۸

۴. حُدی، آوازی است که شتربانان می‌خوانند تا شتران را بدوانند. این آواز، شتران را از خود بیخود می کند و هیچ خستگی احساس نمی کنند و یکسره می تازند.

۵. کتاب الموسیقی الکبیر، با تحقیق و تصحیح و توضیح غطاش عبدالملك خشبه، ص ۷۰

۶. همان منبع، ص ۴۷

۷. مقدمه رسالة فی صناعة الموسیقی ص ۴۵

۸. الفهرست، چاپ دانشگاه تهران، ص ۳۱۶

۹. کتاب نجات، ص ۲

۱۰. مقدمه کتاب شفا، ص ۳۸ با تحقیق زکریا یوسف

۱۱. در اواسط سده چهارم ـ هـ ـ ق. انجمنی مخفی در بصره و بغداد تشکیل شد و اعضای این انجمن جمعی از دانشوران بزرگ مسلمان بودند. و درصدد بودند دیانت اسلام را از زنگار خرافه و اوهام بزدایند.

۱۲. رسائل اخوان الصفا، رسالهٔ پنجم، ج ۱ ص ۱۸۶

۱۳. همان منبع، ج ۱، ص ۲۴۱

۱۴. ر. ك. استادان موسیقی ایران، دکتر صفوت، ص ۳۵

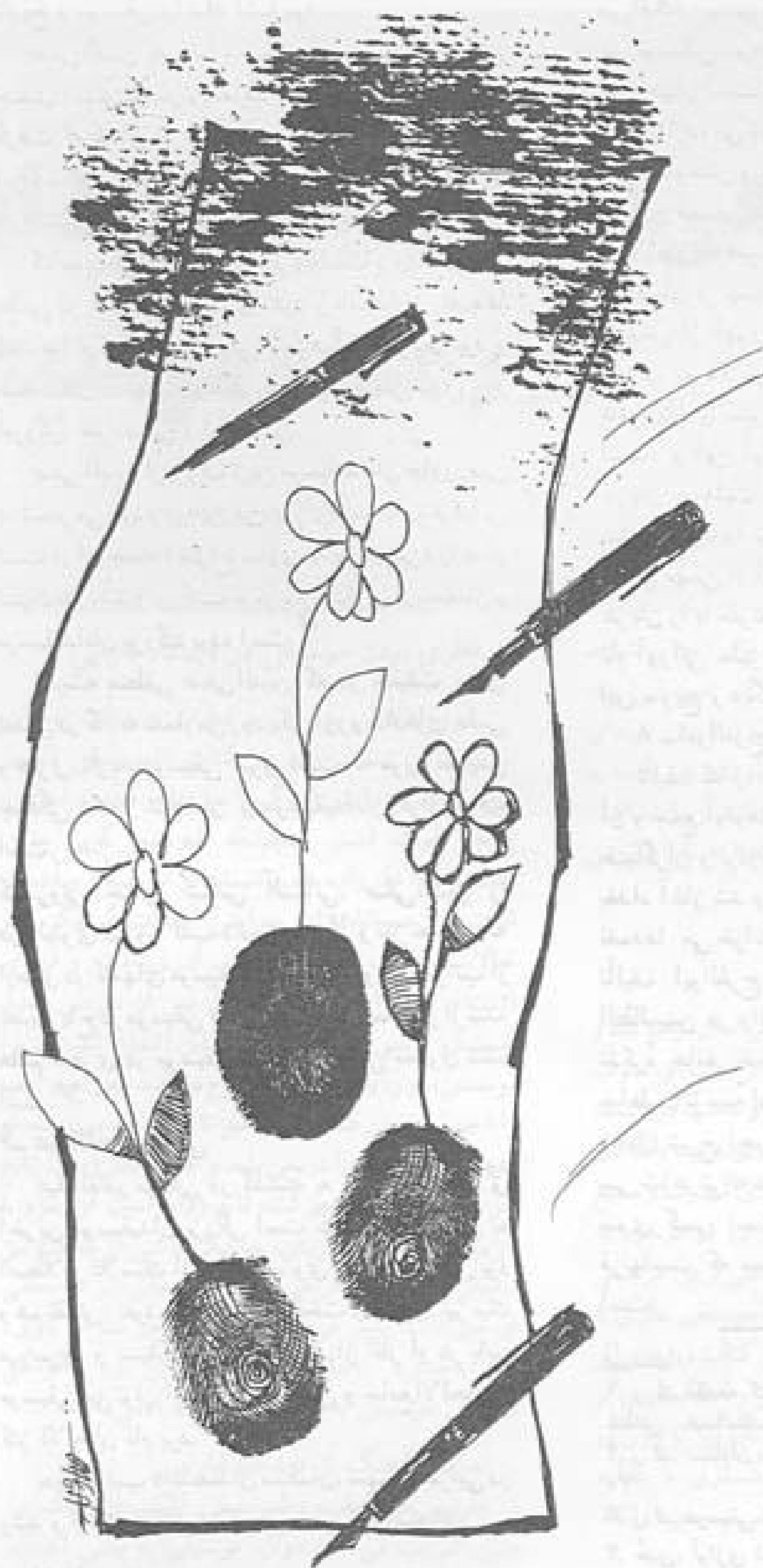
۱۵. آهنگساز ایتالیایی که دارای تألیفات متعددی درباره فواصل علمی موسیقی است. ر. ك. موسیقی فارابی، دکتر برکشلی

۱۶. ر. ك. پیشین

۱۷. ر. ك. مقدمه مقاصدالالحان

۱۸. مقدمه ج ۲، ص ۸۵۳، ترجمه محمد پروین گنابادی، انتشارات علمی فرهنگی، سال ۱۳۶۱

۱۹. الاغانی، ج ۱، مقدمه مشایخ فریدنی، ص ۹



سه مقاله از رولان بارت

■ ترجمهٔ احمد اخوّت

الف ـ سبک صنعتگرانه:

وقتی از «پل والری» می‌پرسیدند، چرا متن درسهای دانشگاهی «کولژدوفرانس» خود را منتشر نمی کند، جواب می‌داد: «فرم خیلی عزیز است، گران تمام می شود». با اینهمه فقط در یك دوران ـ دورهٔ پرشکوه و ظفرمند بورژوازی ـ ارزش فرم کمابیش همسنگ اندیشه بود. درست است که در این دوره به ایجاز و نظم و همچنین زیبایی کلام توجهی خاص می شد ولی در تحلیل نهایی، فرم کم ارزش تر ازاندیشه بود. فرم از آن جهت ناچیز بودکه فقط ابزاری حاضر و آماده به حساب می‌آمد. ابزاری در دست نویسنده. ازاین ابزار بدون هیچگونه تغییری استفاده می شد، بی‌هیچ وسوسه‌ای برای تنوع و تغییر. فرم در تملك هیچکس نبود، زبان جنبهٔ همگانی داشت، جزء دارایی‌های عمومی به حساب می‌آمد. اندیشه به تنهایی تنوع را رقم می‌زد. وزن خاصی به اثرمی‌داد، به عبارت دیگر می توان گفت که در تمام این دوره، فرم فقط ارزش کاربردی داشته است.

درحدود سال ۱۸۵۰ شاهد تغییری بودیم: از این سال به بعد، ادبیات با مشکل توجیه خود روبرو شد. ادبیات می بایست وجود خود را به نوعی توجیه کند، چون به طور مشخص در همین سالها بودکه سایهٔ تردید بر سرکاربردش شروع به گسترش کرد. از آن پس گروهی از نویسندگان با تمام نویسندگانی که اندیشناك مسئولیت نویسندگی بودند، کار ارزش را جابگزین ارزش کاربردی کردند. از این پس، نوشتن نه به خاطر غایت خود، بلکه براساس صنعتی که در آن بکار رفته است، ارزیابی می شود. و آرام آرام همه به نویسنده به دید یك صنعتگر نگاه می کنند. همچون صنعتگری که در کارگاهی در به روی خود می بندد، وکار می کند و یا چون کارگری که در کارگاه خانه‌اش عرق می‌ریزد. نویسنده هم تراش می‌دهد. صیقل می‌دهد و ناخالص ها را جدا می سازد و چونان یك جواهرساز به مایهٔ هنرش فرمی بدنی می‌بخشد و ساعاتی معین، ساعاتی پربار در خلوت خود، بر سر این صنعتگری می گذارد. نویسندگانی چون تئوفیل گوتیه (آن استاد بی‌نقص ادبیات)، فلوبر (هنرمندی که در صیقل دادن جمله ها استاد بود)، والری (که همیشه در همان اتاق در کشاکش طلوع خورشید مشغول کار بود) و یا ژید (که چونان نجاری در کنار میز کارش بر سر پا مشغول کار می‌ایستاد) همه وابسته به یك صنف ازادبیات فرانسه‌اند. صنفی که از خصوصیات بارز آن عنایت عمده به فرم است. دراین صنف، این کار است که ارزش دارد و جانشین نبوغ می‌شود. بنابراین وقتی هنرمندان وابسته به این صنف می گویند، ساعاتی طولانی صرف تشکّل فلان اثرکرده‌اند، درحقیقت، دارند با فرم اثرشان فخر می‌فروشند. البته اینان گاه ایجازرا به حد تصنع می‌رسانند (چون از نظرگاه این هنرمندان هنر یعنی اختصار و ایجاز). تصنعی که متفاوت است با تصنع عصر باروك (مثلاً نمایشنامه‌های پیر کرنی را در نظر آورید). هنرمندان عصر باروك، هنر را به مثابهٔ ابزاری می‌دیدند که برای توصیف و بیان طبیعت به کار می‌رفت و بسط و اطناب زبان را با خود به همراه داشت: در صورتی که هنرمند معتقد به ایجاز، چون در صدد آفرینش یك سبك ادبی اشرافی است، زمینه را برای به وجود آوردن یك بحران تاریخی آماده می‌سازد: بحرانی که ازمیان نخواهد رفت مگر روزی که زبان این هنر کیفیتی منسوخ داشته باشدو نتواند به مدلول خود دلالت کند و آن روز وقتی است که تاریخ گسیختگی بارزی ایجاد کند بین رسالت اجتماعی نویسنده و ابزاری که از طریق «سنت» به او منتقل شده است.

□ □

نخستین بار فلوبر بود که با نظم و نسقی خاص،

شالوده‌های این سبک صنعتگرانه را بنیان نهاد. پیش از او کار هنرمندان بورژوا تنها کیفیتی خوش آب و رنگ و خوش منظر داشت. از آنجا که ایدئولوژی بورژوایی معتقد به معیارهای کلی جهان بود و بشر را کامل و منزه می‌دید، در نتیجه، هنرمند خود را تافتهٔ جدا بافته‌ای از سایر انسانها می‌دید و در کمال آرامش به بشر فقط به عنوان یك منظره نگاه می‌کرد: منظره‌ای غیرقابل مقایسه با خود. درحالیکه از نظر فلوبر، حال و وضع یك فرد بورژوا به یك بیماری درمان ناپذیر می‌ماند که چون خوره به نویسنده می‌چسبد و نویسنده تنها با جذب و پذیرفتن عمیق این حال و فضا می‌تواند از شرّ آن خلاصی یابد، و این پذیرش الزاماً با یك احساس درد شدید همراه است و کیفیتی تراژیك دارد. فلوبر برای ساختن شخصیت‌هایش، «فردریك مورو»، «امابوواری»، «بووارد» و «پکوشه»، پس از این که از روبه رو با آنان مواجه می‌شد و حال و وضعشانرا می‌پذیرفت، احتیاج به هنری داشت که هم حامل یك ضرورت و نیاز بود و هم مجهز به یك قانون خاص. فلوبر بنیانگذار سبکی از نویسندگی است (و این خود تناقضی است) که شامل مجموعه‌ای از قوانین فنی است که می‌تواند بیانگر دردها باشد. فلوبر از یك سو داستانهایش را براساس توالی وجودهای مختلف و مقولات هستی شناختی می‌سازد و نه براساس یك نسق ونظم پدیدار شناختی (بدان‌گونه که شیوهٔ پروست بود). نگارش وی شیوهٔ خاصی برای کاربرد افعال دارد: وی براساس یك قرارداد افعال را به گونه‌ای بکار می‌برد که زمان آنها مانند «نشانه‌های ادبی» عمل کند. فلوبر چون جادوگری که برای افسون، کلماتی را با آهنگ‌های مختلف در پی هم ردیف می‌کند، نوشتن را تدارك می‌بیند. هنر او پیشاپیش از تصنع خود خبر می‌دهد. کلمات اورادگونهٔ وی، بدور از هرگونه شیوایی و فصاحت زبان گفتاری، در شمّ زبانی تمام عیار ادبی خوانندگان تأثیر می‌گذارد، در ضمیر آنها، در آن دارائی خصوصی تولید کنندگان و مصرف کنندگان ادبیات. و از سوی دیگر اوراد وی، این مجموعهٔ منبعث از تلاش‌های ذهنی و عرق‌ریزی نویسنده، معرفتی را عرضه می‌دارد که هم ریشه درغم دارد و هم موجب شادی و شکفتن است. چرا که هنر فلوبر پیوسته در سیر تکاملی خود اشاره به صورتك خود دارد. هدف اساسی هنر فلوبر، این زبان فخیم و قدسی، اگر نه آشتی دادن نویسنده با یك شرایط جهانی، حداقل تفویض یك مسئولیت است: مسئولیت فرم. مسئولیتی که به یاری یك شیوهٔ نگارش خاص، یك «هنر» بدیع، تاریخ به او عرضه داشته است. هنر او قراردادی است روشن و صریح، پیمانی است صمیمی و صادق که به انسان این امکان رامی‌دهد که در این طبیعت آشفته طبیعت متشکل از واقعیت ناهمگون، چیزی ملموس و آشنا پیدا کند. نویسنده به جامعه هنری قابل درك عرضه می‌دارد که قواعدش برای همه روشن و آشناست. متقابلاً جامعه هم ممکنست او را بپذیرد. مثلاً بودلر پیوسته می‌کوشید سیاق نثرگونهٔ اشعار گوتیه را تقلید کند، سیاقی که بسیار مورد علاقهٔ وی بود. اشعاری که همچون یك صنم خوش تراش بود و در آن فرم صیقل یافته جایگاه ویژه‌ای داشت. شکی نیست که اشعار وی نمی‌توانست با دنیای پراگماتیسمی بورژوازی همخوانی داشته باشد. با اینهمه بودلر برای اشعارش فرم آشنائی انتخاب می‌کرد و کسانی که اشعار او را می‌خواندند، نه تنها در آنها رؤیاهای خود را می‌دیدند، بلکه شیوه‌های هنری مألوف خود را نیز می‌یافتند. حال که ادبیات نمی‌توانست به دست خود مغلوب شود، آیا بهتر نبود که هنرمندان با روی باز آنرا بپذیرند؟ و حالا که محکوم‌اند، برای خلق یك اثر پیوسته عرق بریزند، آیا بهتر نیست که دست کم آنرا به بهترین شکل عرضه دارند؟ بنابراین، نوشتن به سبك فلوبر، درحقیقت رهائی جمعی کلیهٔ نویسندگان است: خواه آن دسته از نویسندگان که کمتر بدنبال یك هنر ناب‌اند و بدون اشکال خود را وقف کارشان کرده‌اند و خواه مشکل‌پسندان سره‌گرائی که چارهٔ دیگری جز پذیرفتن این جبر ندارند و باید به آن گردن نهند.

ب ـ نوشتن و سکوت:

نوشتن به عنوان یك پیشهٔ هنرمندانه، از آنجا که با میراث‌های یك جامعهٔ بورژوائی همخوانی دارد، هیچ نطقی را بهم نمی‌زند. در چنین جامعه، نویسنده که از ستیزهای دیگر طرفی نبسته است، به جذبه‌ای روی می‌آورد که او را ارضا و تلاش‌هایش را توجیه نماید: این جذبه فُرم است. اگر نویسنده از باز آفریدن زبان ادبی و تازه چشم‌پوشی کند، دست کم می‌تواند همان زبان رایج را کمال بخشد. او می‌تواند زبان رایج را از تکلفات و استعارات، جاه و جلال و کهنگی بپالاید و زبانی غنی وزوال ناپذیر خلق کند. این گونه نوشتن، که سبکی است شکوهمند و سنتی، چون نوشته‌های زید، والری، مونترلان و حتی برتون، بیانگر آنست که فرم با تمام وزن و رنگ جلای غیرمعمول آن، ارزشی است فراتر از تاریخ، چون زبان سنتی وعظ کشیشان.

دستهٔ دیگری از نویسندگان، تنها راه مقابله را در این دیدند که با افسونی، این زبان قدسی را بندبند نمایند. بدین‌منظور آنها زبان ادبی را از درون تحلیل برده با بی‌قراری زبان کلیشه‌ای راهمراه با عادات ورسوم نویسندگی که از گذشته به میراث یافته بودند، از هم پاشیدند. اینان سرخورده از آشفتگی و هیاهوی فرم ودل‌زده از کویر واژه‌ها، امید داشتند که به چیزی رسته و کاملاً مبرّا از تاریخ دست یابند و دوباره تازگی و شادابی زبان را احیا نمایند. بالاخره، کشاکش و پستی و بلندی‌ها مؤثر می‌افتد و اینان راه خود را می‌یابند و قواعد واصول نویسندگی خود را پی می‌نهند. هر زبان ادبی که نخواهد رابطهٔ تنگاتنگ خود را با گفتار اجتماعی جامعه حفظ نماید، درمعرض این خطر قرار دارد که به چیزی مجرد تبدیل شود: گرفتار همان سرنوشت «هنرهای زیبا». از هم پاشیدگی زبان هم چارهٔ کار نیست، چرا که زبان پیوسته از هرج ومرج و آشفتگی گریزان است، وتنها می‌تواند به سکوت در نوشتن منتهی شود. سرپیچی رمبو و سوررئالیست‌های دیگر ازاینکه کلمه را کامل بنویسند (آنها به عمد حروف انتهائی را نمی‌نوشتند و به این خاطر در بوتهٔ نسیان جای گرفته‌اند)، این خودشکنی عمدی و شگفت‌انگیز ادبیات، این نکته را به ما می‌آموزد که برای پاره‌ای ازنویسندگان زبان، این نخستین و آخرین گریزگاه اسطوره وادبیات، سرانجام برای آنان، همان چیزی را احیا می‌کند که از آن گریز داشتند. بنابراین نگارشی همیشه انقلابی وجود ندارد و هر سکوت فرم تنها با گنگی مطلق و قطع کامل ارتباط می‌تواند از دغلبازی بگریزد. مالارمه، این هملت نویسندگی، به خوبی در کارهایش این لحظهٔ شکننده‌ی تاریخ را نشان می‌دهد که زبان ادبی از آن رو پایداری می‌کند که می‌خواهد بهتر آواز ناگزیر مرگ خود را بر لب آورد.

مالارمه ازاین رو ترتیب هم‌نشینی کلمات را برهم می‌زند، چون می‌خواهد در اطراف هر واژه، واژه‌های مستعمل و بی‌معنا، فضائی خالی ایجاد کند. این فضای خالی مانع می‌شود که کلمات بار عاطفی خود را به خواننده القا کند و گفتار از بند وابستگی‌های اجتماعی رها می‌شود و کلمات ازهر طنینی تهی می‌شود. دراینجا واژه، بدور از آلودگی کلیشه‌های رایج و رها از بازتاب‌های فنی نویسنده و عاری از هرگونه مسئولیت در قبال همه چیز است. در اینجا کلمه فقط یك کلمه است، تهی از هرگونه بازتابی. کلمه‌ای که حکایتگر تنهائی خویش است و از این‌رو معصوم است. این گونه هنر، شالودهٔ «خودکشی» را در خود دارد. در این هنر سکوت، لحظهٔ شاعرانه‌ایست که در میان دولایه گرفتار است: دراینجا واژه نه به مثابهٔ پاره‌ای از یك پیام رمزی بلکه چون نوری، خلایی، یا قتلی و یا آزادیی تلقی می‌شود. (این نظر ما که مالارمه را قاتل زبان می‌دانیم مدیون موریس بلانشو «Blanchot» است). زبان مالارمه حکم اورفه (Orphee) را دارد که تنها با دل کندن از محبوب می‌تواند خود را نجات دهد. با این حالت اورفه تاب نمی‌آورد و نگاهی به معشوق می‌اندازد. این کار اورفه به منزلهٔ رساندن ادبیات به دروازه‌های «ارض موعود» است: جهانی بدون ادبیات. جهانی که باز نویسندگان عهده‌دار این هستند که این دنیای بی‌ادبیات را شهادت دهند.



در زمینهٔ آزاد سازی زبان، کوشش‌های دیگری هم به عمل آمده است. این یکی دیگر از آن کوشش‌هاست: زبان سپید، زبانی «بی‌رنگ»، آزاد از تمام تعلق‌های زبانی و نظم‌های شناخته شده. با مثالی از زبان شناسی، شاید بتوان بهتر این پدیده‌ی نوظهور را شناخت:

می‌دانیم که زبان شناسان میان دو جزء یك قطب مخالف (مثل مفرد ـ جمع، گذشته ـ حال) به وجود جزء سومی قائل هستند که آن را جزء خنثی و یا صفر می‌نامند. مثلاً وجه اخباری، با مقایسه با التزامی و امری، فرمی خنثی و بدون وجه می‌نماید. براین قیاس، نوشتن صفر درجه اساساً وجهی اخباری دارد. و یا اگر مایل باشید، می‌توانید آن را وجه بدون وجه بخوانید! شاید هم صحیح تر آن بود که آن را سبك روزنامه‌ای می‌خواندیم. ولی می‌دانیم که این روزها روزنامه‌نگاری، بطورکلی، وجوه تمنائی یا امری را تجربه می‌کند (بهرحال وجوهی هستند دارای احساسات). نویسندگی خنثی حد وسط بین تمام آن هیاهو و داوری‌هاست. این شیوهٔ نوشتن خود را درگیر این مسائل نمی‌سازد. اتفاقاً در غیبت آنها بوجود می‌آید. البته این غیبت وجهی کامل دارد، رمزی در آن نیست و احتیاج به هیچ ملجائی ندارد. بنابراین نمی‌توان گفت این وجه نوشتن بی‌اعتنا و تأثیرناپذیر است. بهتر است آن را «مبرا» و «دستمالی نشده» بخوانیم. هدف این گونه نگارش، فراتر رفتن از

مرزهای معمول ادبیات است. با تکیه به چیزی که آن را «گفتار پایه» می‌خوانیم. این زبان از گفتار روزمرهٔ کلیشه‌ای و زبان ادبی معمول کاملاً فاصله دارد. این گونه گفتار شفاف، که با رمان «بیگانه»ی کامو آغاز شده است، «سبک غیبت» را بنیاد گذارد، سبکی که سبک تقریباً از آن غایب است. این نگارش وجهی خنثی دارد و خصوصیات اسطوره‌ای و اجتماعی زبان به سود کیفیت خنثی و ایستای فرم حذف گردیده است. بدین گونه اندیشه تمام بار مسئولیت را به عهده دارد، بی‌آنکه تحت تأثیر عنصری عرضی چون فرم و تاریخی که به آن تعلق ندارد، قرار گیرد. اگر نگارش فلوبر حاوی «قانونی» است و آن را محترم می‌شمارد، و اگر مالارمه سکوت را می‌جوید، اگر دیگران، پروست سلین، کنو، پره‌ور، هریك به نحوی به مسائل اجتماعی تکیه کرده سبك خود را بر آن اساس بنیاد می‌گذارند،

اگر در تمام این سبك‌ها نوعی ابهام فرمی وجود دارد و همه معضل رابطهٔ زبان و جامعه را مطرح می‌سازد و گفتار را همانند ابزاری درنظر می‌گیرند که باید در دست صنعتگری، جادوگری، و یا یك نگارنده افتد و نه یك روشنفکر، نگارش خنثی در حقیقت اساسی‌ترین خصوصیت هنر کلاسیك را باز می‌یابد. ابزار بودن نگارش، ولی این بار تفاوتی با گذشته وجود دارد: این

ابزار دیگر مثل گذشته‌ها در خدمت آن ایدئولوژی باشکوه نیست، بلکه وجهی است که موقعیت جدید نویسنده را نشان می‌دهد. وجهی که چیزی به نام سکوت در آن حضور دارد. نویسنده از این‌ها پرهیز می‌کند چرا که این دو ممکن است دوباره «زمان» را به نوشته باز گردانند، زمان که خود مقوله‌ایست بدلی و نیرونی بازدارنده دارد و حامی تاریخ است. اگر نوشتن واقعاً خنثی باشد و زبان به جای آنکه چیزی دست و پاگیر، سرکش و متمرد باشد به صورت «معادله‌ای ناب» تعالی یابد: معادله‌ای که فقط در برابر پوکی آدمی می‌تواند مفهوم باشد، دراین صورت ادبیات مغلوب می‌شود. معضلات بشر روشن می‌شود و راز او بدون پیچیدگی عرضه خواهد شد و در این صورت نویسنده، بدون شك انسانی است صادق و شریف. بدبختانه چیزی بی‌ثبات و متلون‌تر از «نگارش سپید» وجود ندارد. هرجا که آزادی وجود داشته باشد، خوی و عادات خودبخود رشد می‌یابد و دوباره شبکه‌ای از فرمهای متحجر در اطراف زلالی و طراوت کلام تنیده می‌شود و زبان به جای اینکه چیزی تازه باشد بیانی نامشخص و مبهم پیدا می‌کند. نویسنده که می‌خواست سبك «کلاسیك»ها را تقلید کند، خود غلام حلقه به گوش تقلید خود می‌شود. جامعه نگارش او را به یك رفتار خاص تنزل می‌دهد و نویسنده را زندانی اسطوره‌های فرمی خود او می‌سازد.

اسطورهٔ ادبی نمی‌تواند فراتر رود. درست است که نویسنده با موضوع‌هایی بکر و تازه روبرو می‌شود، ولی با این مشکل روبروست که برای بیان آنها تنها زبان را در اختیار دارد. زبانی که شکوهمند ولی فاقد زندگی است. نویسنده کاغذی سفید و نانوشته پیش روی دارد و می‌خواهد واژه‌هایی را برگزیند که بی‌تردید جای او را در تاریخ مشخص می‌کند و بر مفروضاتی که متصور است، شهادت می‌دهد و تفاوت تراژیکی را بیان می‌کند که میان آنچه می‌بیند و آنچه انجام می‌دهد، وجود دارد. اکنون، از نظر نویسنده، دنیای خارج دارای «طبیعتی» واقعی است. این «طبیعت» با او سخن می‌گوید، زبانهای زنده‌ای را در اختیار او می‌گذارد که نویسنده با آن بیگانه است.

بهرحال، هر نویسنده‌ای خواه و ناخواه در معضل «ادبیات» گرفتار می‌شود و حتی اگر بخواهد ادبیات را نادیده بگیرد و یا محکوم بشمارد، باید از همان ادبیات استفاده کند، و بدین گونه در معرض این خطر قرار می‌گیرد که دوباره مقهور همان «ادبیات» شود. نویسنده هرقدر بکوشد زبانی آزاد خلق کند، باز هم ناتوان است و حاصل کارش چیزیست جعلی، زیرا هیچ لذتی بی‌رنج نیست و سرانجام نویسنده به اینجا می‌رسد که ناگزیر باید از همین زبان منسوخ و زنگار خورده فایده جوید. زبانی که بواسطهٔ فشار سهمگین تمام کسانی که به آن سخن نمی‌گویند، وسیلهٔ ارتباطی بسته است. نویسنده همین زبان را باید بکار گیرد، بدین گونه نوشتن به کوچهٔ بن‌بستی می‌ماند، چرا که جامعه خود کوچه‌ای بن‌بست است. نویسندگان امروز به راستی این چنین احساس می‌کنند، از این رو به دنبال آن هستند که برای نوشتن زبانی تازه کشف کنند و سیاق‌های مختلف کلامی را محك بزنند. آنان می‌خواهند زبانی بیابند بدون سبك، شفاهی، زبانی عاری از هرگونه سخت‌گیری، صفر درجه، زبانی که سیاق گفتاری داشته باشد. نویسندگان از این رو به دنبال یافتن چنین زبانی هستند که می‌خواهند نوشته‌هایشان با وضعیت اجتماعی همگون باشد. بسیاری از آنان به راستی متوجه شده‌اند که بیرون از جامعه چیزی به اسم زبان جهانی بیرون از کلیت جامعه وجود ندارد و طبیعتاً زبان به عنوان یك مقولهٔ رمزی و یا اعتباری نمی‌تواند بیرون از جامعه وجود خارجی داشته باشد.

بنابراین در هر شیوهٔ نگارشی یکی از این دو حالت وجود دارد: تمایل به شکستن و تخریب و میل به قدرت. وضعیت انقلابی را می‌بینیم که می‌خواهد موقعیت را دگرگون سازد.

ج ـ اتوپیای زبان:

تنوع شیوه‌های نگارش، پدیدهٔ تازه‌ای است که نویسنده را به گزینش یکی از شیوه‌های گوناگون نگارش ناگزیر می‌سازد و وی را مجبور می‌سازد که ازمیان قالب‌های مختلف، شیوه‌ای را انتخاب کند. ازاین پس به تمام جنبه‌هایی که آفرینش ادبی را بوجود می‌آورد، ژرفای تازه‌ای افزوده می‌شود: فرم، که در اصل مکانیسمی ثانوی دارد و نوعی کار روشنفکرانه به شمار می‌آید.

نگارش جدید، ارگانیسم مستقلی است که به همراه کار ادبی رشد می‌کند، آن را باارزشی می‌آراید که بامحتوایش بیگانه است. همواره دوگانگی وجود را به آن می‌بخشد و برمحتوای واژه‌ها نشانه‌های مبهمی را می‌افزاید که تاریخی باآنها همراه است. مفاهیم چند پهلویی که یا آن را به خطر می‌اندازند یا موجب رهایی آن می‌شوند. ازاین رو با اندیشهٔ نویسنده تقدیری زائد همراه است که اغلب ازاندیشهٔ اصلی دور و همواره مانع آن است: فرم چنین سرنوشتی دارد.

همین ویژگی مهلك نشانهٔ ادبی باعث می‌شود نویسنده نتواند کلمه‌ای بر روی کاغذ بیاورد مگر اینکه ازاین زبان منسوخ بی‌قانون بدلی یاری جوید. زبان که بهرحال مقوله‌ای قراردادی و فاقد احساسات انسانی است. وهمین ویژگی است که بالاخص درهمان لحظهٔ آفرینش ادبیات (که به عنوان اسطورهٔ بورژوازی روز به روز منسوخ‌تر می‌شود) بر کار نویسندهٔ تأثیر می‌گذارد. زیرا ادبیات که سرانجام تاریخ را به انسان پیوند می‌دهد و آن را از نگاه او تصویر می‌کند، برای شهادت دادن بر شرایط انسانی نیازمند نشانه است. بنابراین، مقوله‌های ادبی پیشین، که انسان را موجودی بی‌زوال می‌دیدند، از محتوای سنتی خویش تهی شده‌اند. ادبیات امروز فقط از لحاظ فرم، از حیث واژه و نحو زبانی آن ارزیابی می‌شود. باری، به سادگی، فقط زبان مهم است. زبان که تمامی هویت اثر ادبی را در برمی‌گیرد و تحلیل می‌برد. رمانهای سارتر چون به نوع بیان ویژهٔ او وفادار مانده‌اند، مهم هستند: بیانی که با هنجار و ساخت زمین شناختی رمان، پیوندی تنگاتنگ دارد. در واقع، نه محتوا بلکه شیوهٔ نگارش اثر است که رمانهای سارتر را در زمرهٔ آثار ادبی قرار می‌دهد. گذشته ازاین، وقتی سارتر کوشش می‌کند جریان متعارف زمان رمان را قطع کند و به کمك روایت از واقعیت، واقعیت همه جا حاضر، مثلاً در رمان «تعلیق» (Lesursis) کیه‌ای بدست دهد، این شیوهٔ روایی نگارش است که بر فراز هم زمانی، رویدادهای زمانی را بیان می‌کند که تقسیم‌ناپذیر و تفکیك ناشدنی است: زمانی که راوی با تشخص ویژهٔ خویش آن را نقل می‌کند و با تلاش بسیار وضعیت انگلی تاریخ را آشکار می‌کند و به رمان بها می‌بخشد که ویژهٔ شهادتی است که ممکن است کاذب باشد.

آنچه گفتیم، نمایانگر این حقیقت است که آفرینش شاهکار جدید ممکن نیست. زیرا نویسنده با آفرینش هر اثر، در دامی گرفتار می‌شود: حتی درونمایهٔ اثر او متأثر از فرمی است که برای آن انتخاب کرده است. بدین گونه «ادبیات» دیگر به «تاریخ» معاصر اعتنایی ندارد و درمقابل اوضاعی است که می‌خواهد وضع موجود را حفظ کند. نگارش ادبی، مانند تمامی هنرهای جدید، به عنوان یك «ضرورت» در آن واحد، هم بیگانگی از تاریخ و هم رؤیای تاریخ را درخود دارد: ادبیات بر گروه بندی زبان‌هایی شهادت می‌دهد که از گروه بندی طبقات اجتماعی جدائی‌ناپذیر است و سرانجام ادبیات «آزادی» است، زیرا به این گروه بندی و به تمام تلاشهایی که می‌خواهند بر این گروه بندی‌ها سرپوش بگذارند، آگاه است. ادبیات به واسطهٔ انزوای خویش همواره احساس گناه می‌کند ـ چرا که کمابیش پنداری بوده که فقط به لطافت و ظرافت واژه‌ها دلخوش بوده است ـ با خوش خیالی سراسیمه به سوی زبان رؤیایی اش می‌شتابد، زبانی که شاید به یاری تازگی و روحبخشی آن بتواند از دنیای «انسان نو» تصویری بدست دهد که در آن از بیگانگی زبان اثری نباشد ولی تنوع شیوه‌های نگارش، ادبیات تازه‌ای را بوجود می‌آورد که زبان در آن فقط برای طرح افکندن است. بدین گونه، ادبیات باز هم اتوپیای زبان است.

یادداشت

این سه مقاله ترجمه از کتاب Writing Degree Zero (= درجهٔ صفر نگارش) نوشتهٔ رولان بارت (۱۹۸۰ـ۱۹۱۵) ناقد و ادیب نام‌آور فرانسوی است. از بارت «نقد تفسیری» توسط محمد تقی غیاثی، سالها پیش به فارسی ترجمه شد. این ترجمه همزمان با نشر سه مقالهٔ حاضر با اضافاتی، دوباره منتشر شده است.



■ نگاهی به نمایش «یادگار سالهای شن»

چشمه‌ای در دل صحرای شن

■ محسن بیگ آقا

□ نویسنده، طراح صحنه و کارگردان: دکتر علی رفیعی
□ دستیاران کارگردان: مجید گیاه چی، جمشید بهمنی
□ طراح نور: محمد خلج
□ دستیار صحنه و لباس: کتایون فیض مرندی
□ بازیگران: احمد آقالو، بهرام ابراهیمی، فرهاد اصلانی، ذبیح افشار، محمدرضا امیری، علی باقرزاده، سپیده پارسایی، پرویز پورحسینی، آتش تقی‌پور، محمود جعفری، تانیا جوهری، رضا کیانیان، کاظم هژیر آزاد و...
□ تالار وحدت، آبان و آذر ۱۳۷۱

○○○

«یادگار سالهای شن» یاد خونخواهان نبرد کربلا را می‌کند. از طرفی سلیمان صرد و چهار همراهش داعیهٔ انتقام بر سر دارند و از جانب دیگر مختار ثقفی حاضر به براق به نبردی شکننده می‌اندیشد. سلیمان صحبت از چهار سال بعد می‌کند و مختار خشمگینانه به حال می‌اندیشد. اما تقدیر، بازی دیگری دارد. مختار به قتل قاتلان «مسلم بن عقیل» می‌پردازد و سلیمان و یارانش درگیر نبردی ناخواسته، با والی جدید همدست می‌شوند و با شامیان در می‌افتند. گویی تاریخ بار دیگر تکرار می‌شود. همان لشکر نابرابر، همان مردم پیمان شکن و همان شنهای خونینی که به خاك افتادن رزمندگان را دیده‌اند واقعهٔ قیام مختار و سلیمان که بارها در تعزیه‌ها و مرثیه‌ها بازگو شده است، این بار در شکلی دراماتیك و با شیوه‌ای مدرن به روی صحنه رفته است.

«یادگار سالهای شن» بیست تابلو دارد. شخصیتهای متعدد نمایش چنان جنب و جوشی دارند که گویی هر تابلو - با آن «فید»های ابتدا و پایان - فصلی از یك فیلم است. و شاید از همین جهت است که ابزارهای دیگر سینمایی از جمله به اصطلاح «سلوموشن» نیز کاربرد ویژه‌ای در نمایش یافته‌اند. و البته شکل اجرایی نمایشنامه با تکنیکهای مدرنش این اجازه را به کارگردان داده است تا با این ابزارها انسجام بیشتری به کار بدهد.

□

دکتر علی رفیعی، کارگردان نمایش، در سالهای پیش از پیروزی انقلاب اسلامی نمایشهایی مانند آنتیگون، کابوسهای یك جامه‌دار (ماجرای قتل امیرکبیر) و جنایت و مکافات (براساس رمان مشهور داستایوسکی) را به روی صحنه برده است. آنچه که - تا همین حد اطلاعات ما - از نمایشهای دکتر رفیعی بر می‌آید، «اُرژینالیته»ی آثار اوست. دستمایه قرار دادن یك واقعهٔ تاریخی و یا یك طرح نوشته شده برای ارائه نمایشی مدرن، کاری است که در آثار کارگردان، این بار با «یادگار سالهای شن» به اوج رسیده است. در اینجا دیگر کارگردان می‌تواند ذهنیتهای فردی خود را در آن واقعهٔ تاریخی چنان بگنجاند که علاوه بر خلق اثری «شخصی»، تاریخ را نیز به زمان «حال» بیاورد و دغدغه‌های گذشتهٔ خود را در این موقعیت تازه جستجو کند.

«یادگار سالهای شن» براساس منابع تاریخی متعدّدی، از جمله تاریخ طبری نوشته شده است. همچون هر متن تاریخی دیگر - و در اینجا مذهبی و با توجّه به حساسیتهای فراوان موجود در این نوع مسائل - با توجه به تحقیقات انجام شده و طبعاً وجود تناقضهای معمول در متون تاریخی، می‌توان بحثهای فراوانی را در زمینهٔ وفاداری یا وفاداری نداشتن اقتباس کنندهٔ ماجرا به اصل واقعه آغاز کرد. در این مورد که مثلاً شبث، آیا عاشقی فداکار بوده است یا مزدوری ریاکار، و یا آنکه مختار آیا چنان شخصیت تندرویی داشته است که درمیان صحنهٔ نمایش ناگهان اینچنین حذف شود یا نه؟ و... این قبیل سئوالات را می‌توان تا حد موشکافی تاریخی هر یك از شخصیتهای فرعی گسترش داد. امّا این قیاس در نهایت ما را به بیراهه می‌کشاند. مهم این نیست که آن شخصیّت در تاریخ چگونه بوده و حال در صحنهٔ تئاتر چه‌قدر با آن متفاوت است. مهم، نگاه کارگردان است و این نکته که تا حدّی آن را می‌تواند برای تماشاگر قابل باور کند. شبث قابل باورترین و ملموس‌ترین شخصیت نمایش است و این برای توجیه حضورش در نمایش کافی است. [از یك دیدگاه،] مقایسهٔ واقعهٔ تاریخی نیز به همین ترتیب گمراه کننده است [و] شرح تاریخ و حادثهٔ تاریخی را باید در کتابهای تاریخ جست. واقعیت دراماتیك روی صحنه به آن چندان ارتباطی ندارد.

دکتر رفیعی با استفاده از تکنیکهای مدرن، همین واقعه را به نمایشنامه‌ای قابل توجّه تبدیل کرده است. از میان این تکنیکها، می‌توان به تکنیك «فاصله گذاری» اشاره کرد که کاربردی چند وجهی در نمایش دارد. همان طور که فاصله‌های «مکانی» با استفاده از دیوارهای متحرّك بین مردم کوفه و همراهان سلیمان و یا مختار به وجود می‌آید، از نظر کلامی نیز - درست بر خلاف نظر عدّه‌ای که زبان نمایش را دوگانه دانسته‌اند - از این تکنیك استفاده شده است. یعنی درست درمیان لحن جدی آدمهای نمایش، ناگهان یکی از شخصیتها از اصطلاحی و یا نحوهٔ بیانی عامیانه - درست با کاربرد صحبت کردن مستقیم با تماشاگران - استفاده می‌کند. گویی حال باید تماشاگر به خود بیاید و موقعیت خود را در فاصله‌ای که با نمایش دارد، بار دیگر درك کند. و این یعنی «فاصله گذاری» صحیح و ایجاد آن نوع حالتی که تماشاگر را نسبت به آنچه می‌بیند عمیق‌تر می‌کند.

اما نوآوری نمایش تنها به استفاده از تکنیکها محدود نمی‌شود. شخصیت مجنون با بازی خوب رضا کیانیان پیش از آن که نمایشگر «رنجها و آلام بشر در طول تاریخ» باشد، دون کیشوت‌وار است. شخصیتی که به آدمها و اهدافشان می‌خندد، رسوایشان می‌کند و وسوسه‌هایشان را به رخ می‌کشد. درست است که مجنون کسی است که «آدم ابوالبشر اولین گناه را به دوشش نهاده»، اما وسوسه‌ها و کنشهای دوگانهٔ اوست که شخصیتش را جذاب کرده است. آخر: «تو مپندار که مجنون سرخود مجنون شد / از سمك تا به سماکش کشش لیلی برده».*

در این میان، تمثیلها هم جای خود را باز می‌کنند. «قفس خالی از پرنده» و یا «چشمهٔ آب» درمیان صحرای شن از این جمله‌اند. چشمهٔ آب نماد معصومیتی بازمانده در دل خاك است. چنان که آدمهایی مثل سلیمان و همراهانش و یا مختار این چنینند. تمثیلهای مذهبی هم به هرحال جای خود را در نمایش دارند. شبث پس از اعتراف نزد والی، دست خود را با آب می‌شوید: چنان که بنا به روایتی، یهودا نیز پس از لو دادن مسیح (ع) چنین کرد.

دیدگاههای کارگردان و نگاه او بر واقعه‌ای که آن را روایت می‌کند - و در اینجا یك واقعهٔ معین تاریخی است - باید با تکنیك به کار رفته در نمایش همخوانی داشته باشد. در مورد «یادگار سالهای شن» در برخی موارد میان این دو، تناقض دیده می‌شود. اگر تکنیکهای مدرن با ابزارها و وسایل مدرن - در حد ایجاد توفان مصنوعی و یا پخش شن به وسیلهٔ دستگاه برروی صحنه - به اجرای نمایش شکلی تازه و جذاب داده‌اند، اما تفکر حاکم برنمایش، گاه از همان به اصطلاح «کلیشه» های معمول فراتر نمی‌رود. روایتی اجرا می‌شود بی‌آن که دیدگاهی روانشناختی آن را تعدیل بخشد و زنده کند. «رفاعه» را تا لحظات آخر شخصیتی قوی و متعصب می‌بینیم. شخصیتی که با وجود مخالفت دیگران، شبث را به قتل می‌رساند و میان یاران سلیمان از همه تندروتر است. اما همین شخصیت، ناگهان در میدان نبرد پرچم را رها می‌کند و می‌گریزد! اگر قرار است این عمل را از سنخ از «افرادی که در مقابل مرگ شخصیت واقعی خود را بروز می‌دهند»، نسبت دهیم «شخصیت دراماتیك» به کلی نادیده گرفته شده است. و اگر درامی وجود نداشته باشد، نمایش در حد تعزیه‌های معمول می‌ماند. همین مورد را در شخصیت‌پردازی مردم کوفه نیز می‌بینیم. آدمهایی معمولی و گاه، حتی قابل لمس و واقعی، که معلوم نیست چرا ناگهان به عنوان آدمهای ضعیف و زبون ارزیابی می‌شوند. لابد به دلیل همان عقیده‌ای که در مورد این مردم وجود دارد. مردم باید تك قطبی ارزیابی شوند، چون در مقابل انسانهای استوار و رزمجوی نمایش قرار گرفته‌اند. و در نهایت این که چون روانشناختی درستی در شخصیت‌پردازی وجود ندارد، با نادیده گرفتن اصل به کارگیری مبانی روانشناختی در درام، مردمی که واقعی و زنده تصویر شده‌اند، با شکلی تصنعی - در حد غیرقابل باور بودن در درام نمایش و نه در تاریخ یا آنچه درمیان عام به یاد داریم - ناگهان تغییر شکل می‌دهند و سیر دراماتیك را به روایت صرف تبدیل می‌کنند.

نکتهٔ آخر این که چند سال قبل در همین تالار وحدت شاهد نمایش مسلم بن عقیل به کارگردانی دکتر محمود عزیزی بودیم. دکتر عزیزی در سبك کارش با حرکات بدن و صوت و موسیقی، اجرایی ارائه کرد که جذابیتهای خاص خودش را تا پایان حفظ کرد. اما در اجرای دکتر رفیعی به نظر می‌رسد طولانی بودن متن و پرداختن به جزئیات، گاه نمایش را کسالت‌بار می‌کند و از سرعت آن می‌کاهد. با این همه، اجرای «یادگار سالهای شن» بار دیگر به قدرت نمایش تعزیه و روایتهای سنتی با اجراهای مدرن و دیدگاههای تازه اشاره دارد. ظرفیتهای این روایتها به خوبی دردست یك کارگردان ماهر می‌تواند موجبات خلق اجرایی قدرتمند و دلپذیر را فراهم آورد.

---

*) بیتی است از علامه طباطبائی

موسیقی مقامی ایران

بخش دوم: خراسان ـ کردستان ـ کرمانشاهان ـ گیلان

■ به همت: بهمن بوستان ـ محمدرضا درویشی

موسیقی منطقه خراسان

بخش عمده‌ای از ساکنین شمال خراسان را مهاجرین کرد و ترك تشکیل می‌دهند. قسمتی از موسیقی شمال خراسان، موسیقی کوهپایه است. موسیقی کوهپایه توأم با فریاد است و در مقایسه با موسیقی جلگه، قوی‌تر، رساتر و گاه تندتر است. در کنار موسیقی کوهپایه، موسیقی جلگه و دشت وجود دارد (جلگه قوچان). موسیقی جلگه معمولا ملایم‌تر و درونی‌تر است. شعرا و عرفای این منطقه گاه زبان‌های فارسی، کردی، ترکی و عربی را برای انتقال مقاصد و احساسات خویش به کار می‌گرفتند. جعفر قلی شاید آخرین عارف و شاعر کرد شمال خراسان است که

هنوز اشعاری هم سنگ شعرهای او سروده نشده است. یازده آهنگ به جعفر قلی منسوب است که خود او اصل آنها را از کسان دیگری دریافته، اما به شیوهٔ خود درآورده است.

از آنجا که کردهای شمال خراسان همواره از مرزبانان غیور ایران زمین بوده‌اند، پاسداری از مرز و بوم در مقابل اقوام مهاجم، کشتارها، غارتها، اسارتها و

آوارگیها از ویژگی‌های این گونه زندگی بوده است و این ویژگیها، تأثیر مستقیمی بر موسیقی این خطه گذاشته است:

الله مزار: آهنگی است که پس از غارت و کشتار و اسارت بر بالای مزار عزیزان از دست رفته خوانده می‌شده: الله مزاره، ای چی روزگاره...؟

دو قرسه: پس از قتل عام و کشتار، مرده‌ها را در وسط جمع می‌کردند و دور اجساد دور می‌زدند و مشغول ذکر می‌شدند و این مبداء رقص و آهنگ دوقرسه بود.

انارکی: مربوط به لحظات پس از هجوم بیگانگان و کشتار و انباشت اجساد است. زنان دور اجساد جمع می‌شدند و تار می‌زدند و گریه می‌کردند...

هرای: فریاد کوهستان است و گویای زندگی پرحادثه و پرسوز و گداز و آوارگی مردم کرد است. به طورکلی، بسیاری از آهنگهایی که در شمال خراسان زمانی برای سوگ اجرا می‌شد، پس از گذشت سالیان دراز، آرام آرام تغییر شخصیت داده، از آنها گاه به عنوان آهنگهای رقص نیز استفاده می‌شود. مثلاً «هاهای رشیدخان» که ابتدا برای سوگ بوده امروزه یك موسیقی شاد و برای رقص است.

نوازندگان شمال خراسان را می‌توان به سه گروه اصلی تقسیم کرد که عبارتند از: عاشق‌ها، بخشی‌ها و لوطی‌ها. به این سه گروه می‌توان دستهٔ دیگر را نیز افزود که عبارتند از: نی نوازان و لولوچی‌ها.

۱. **عاشق‌ها**: عاشق‌ها قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین هنرمندان این منطقه‌اند. عاشق‌ها نوازندگان سازهایی چون: سورنا، دهل، قشمه، کمانچه و دایره‌اند و هم‌چنین از رقصندگان بزرگ شمال خراسان به شمار می‌آیند. تنها مردمی که در قدیم از پرداختن مالیات معاف بوده‌اند هنرمندان بوده‌اند، چه عاشق، بخشی یا لوطی. اما تنها گروههایی که حق انتقاد داشته، مجازات نمی‌شده‌اند، عاشقها و لوطی‌ها بوده‌اند.

عاشق‌ها مجری توره هستند و توره به معنی تئاتر و نمایشنامه است. توره نمایش‌های طنزآلود و انتقادی بوده است همراه با موسیقی.

۲. **بخشی‌ها**: بخشی‌ها نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستانسرا بوده‌اند. شهرهای بجنورد، شیروان و قوچان، مراکز عمدهٔ بخشی‌های شمال خراسان بوده است. روایات عامیانه در تعریف عنوان بخشی براین باور است که بخشی کسی است که خداوند به او بخششی یا موهبتی عطا فرموده و او را فردی استثنایی کرده است. برطبق همین روایات،

بخشی باید بتواند بخواند، بنوازد، شعر بگوید، داستان بسراید و ساز خویش را نیز بسازد. یکی از هنرهای بخشی‌ها داستانسرایی است، همراه با موسیقی دوتار، آواز، دکلمه آواز و بیان محاوره‌ای و نقلی. بخشی می‌توانسته آهنگهای رقص را تا جایی که سازش

اجازه می‌داده، بنوازد، منتهی در اندرونی و در جمعی محترمانه و بسیار خودمانی.

۳. **لوطی‌ها**: لوطی‌ها در حکم روابط عمومی یا پیام رسانان جامعهٔ خود بوده‌اند. وسیلهٔ آنها یك دایره بوده است. آنها نیز مانند عاشق‌ها حق انتقاد داشتند.

لوطی‌ها دائماً در حال سفر بودند و ناقلان اخبار و وقایع. وقایع و اخبار توسط آنان به صورت شعر درمی‌آمد، آهنگین می‌شد و در همه جا اجرا می‌شد.

سازهای شمال خراسان

۱. **دوتار**: دو تار از سازهای اندرونی محسوب، و توسط بخشی‌ها نواخته می‌شود. ظاهراً دوتار ترکمنی قدمت بیشتری نسبت به دوتار خراسانی دارد. دوتار در شمال خراسان دارای دو کوك است: یکی با نسبت چهارم و دیگری با نسبت پنجم.

بر طبق نظر آقای «علی غلامرضایی» کوك چهارم را کوك نوایی و کوك پنجم را کوك ترکی و کردی می‌نامند. و آهنگهای فارسی شمال خراسان نیز با کوك پنجم اجرا می‌شود.

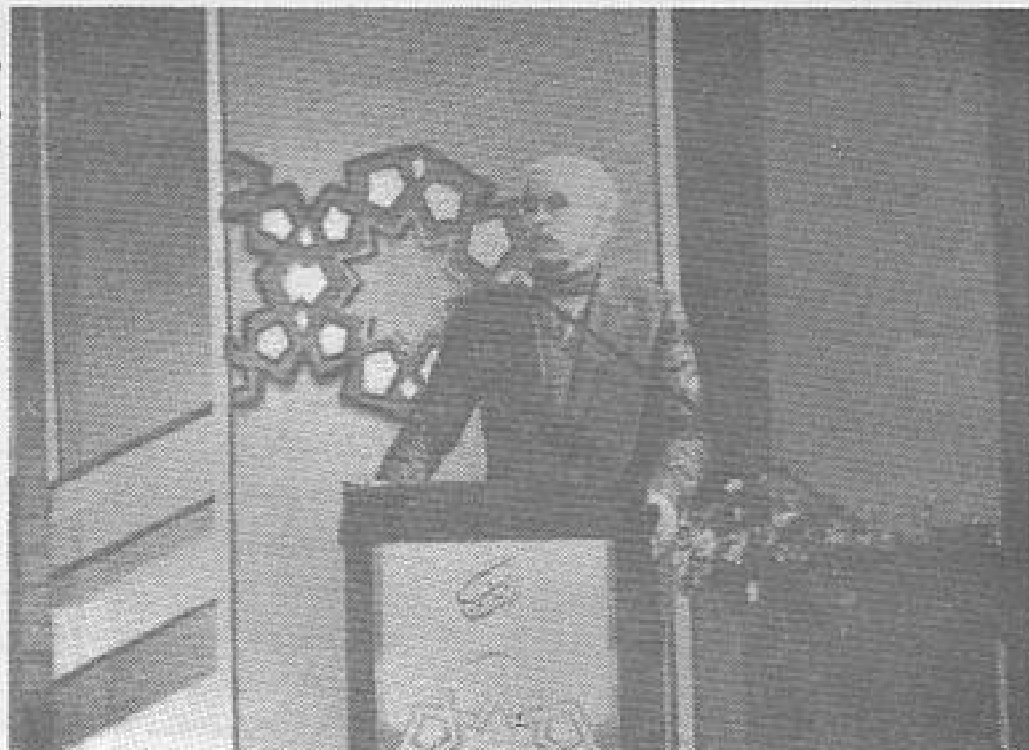
آقای «محمد یگانه» معتقدند که کوکهای دوتار، یکی ترکی ودیگری کردی است. با کوك ترکی می‌توان آهنگهای گرایلی، تجنیس، شاختا، نالش، دوست

محمد، غریب و.... و با کوك کردی آهنگهای الله مزار، لو، درنا، جعفرقلی و..... را اجرا کرد. دوتارهای قدیمی در شمال خراسان از سازهای امروزی کوچکتر

بوده‌اند. کاسه و صفحهٔ دوتار از چوب توت و دسته آن معمولاً از چوب زردآلو ساخته می‌شود. در قدیم به جای سیم از ابریشم استفاده می‌شده. دوتار در شمال خراسان از نظر اندازه دارای استاندارد معینی نیست.

دوتارهای فعلی دارای ۱۱ و گاه ۱۲ پرده است. پرده‌های آن در فواصل نیم پردهٔ نه چندان دقیق بسته می‌شود و فواصل کوچکتر از نیم پرده، در پرده بندی آن وجود ندارد.

۲. **سورنا (پیق)**: سورنا نیز از خانوادهٔ سازهای برونی در شمال خراسان است که توسط عاشق‌ها نواخته می‌شود. ظاهراً در قدیم سازی بزرگتر و شبیه به سورنا وجود داشته که به آن کرنا می‌گفته‌اند. این ساز امروزه دیده نمی‌شود. بعضی از قدیمی‌ها به همین سورنا، کرنا


● آقای بهمن بوستان


● استاد حاج حسین یگانه از قوچان (خراسان)، نوازندهٔ دوتار حین اعطای ساز دستش به فرزندش محمد یگانه

می‌گویند. از سورنا در مراسم عروسی و بیشتر برای اجرای آهنگهای رقص و نیز مراسم کشتی، با اجرای شاخه‌های «کوراغلی» و همچنین در سوگواری با اجرای آهنگهای سردارها، لو و «هرای» استفاده می‌شود. سازکوبی همراهی کنندهٔ سورنا دهل است.

۳. قُشمه: قشمه که مشابه دوزله (دونی) متداول در کردستان و کرمانشاهان است، از دیگر سازهای برونی است که توسط عاشق‌ها نواخته می‌شود. در شمال خراسان سه نوع قشمه دیده می‌شود: قشمه‌های پنج سوراخه، شش سوراخه و هفت سوراخه. قشمه معمولاً از استخوان بال قرقوش یا دُرنا و گاهی از نی و حتی از فلز ساخته می‌شود که صدای حاصله از قشمه استخوانی بهتر و پخته‌تر است.

قشمه سازی است مضاعف و اندازهٔ آن بستگی به کوچك و بزرگی استخوان پرنده دارد. بر روی هرکدام از لوله‌های صوتی آن یك سر پیکه (قمیش) سوار می‌شود. دو لولهٔ صوتی قشمه معمولاً به طور هم‌صدا کوك می‌شوند، اما ممکن است به ندرت شاهد کوکهای مأنوس دیگری مانند کوك سوم و حتی گاه دوم باشیم. این کوکها که اغلب توسط نوازندگان زبردست قشمه استفاده می‌شود، در نظر اول ممکن است به حساب ناتوانی نوازنده در کوك کردن دقیق ساز گذاشته شود؛ درحالی که استفاده از این کوکهای نامأنوس کاملاً آگاهانه و برای ایجاد تحرك و کسب دینامیسم بیشتر صورت می‌گیرد. همچنین نوازندگان قشمه باز به منظور ایجاد تحرك و دینامیسم، گاه دو صدای مختلف و اغلب مجاور یکدیگر را توسط لوله‌های صوتی مضاعف ساز ایجاد می‌کنند.

۴. کمانچه: کمانچه نیز از جمله سازهایی است که توسط عاشقها نواخته می‌شود. کمانچه هم به عنوان سازی بیرونی و هم اندرونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. از کمانچه گاه در مراسم سوگواری نیز استفاده می‌شود. کمانچه بیشتر در شمال خراسان دیده می‌شود. ردپای کمانچه تا نیشابور هم دیده شده، اما هرچه در استان خراسان پائین‌تر برویم یا کمتر دیده می‌شود یا اصلاً دیده نمی‌شود.

کمانچه‌های خراسان دارای سه سیم است و گاه از کمانچه‌های دارای ۴ سیم نیز استفاده می‌شود. ساز ضربی همراهی کنندهٔ کمانچه، دایره یا دهلی است که با دست نواخته می‌شود.

۵. دهل: دهل ساز همراهی کنندهٔ سورنا است، زمانی که با چوب و ترکه نواخته شود و ساز همراهی کنندهٔ قشمه و کمانچه است، زمانی که با دست نواخته شود. دهل شمال خراسان دوطرفه است و در اندازه‌های مختلف دیده می‌شود. نواختن آن نیز توسط عاشق‌ها صورت می‌گیرد.

۶. نی: نی ساز همیشگی چوپانان شمال خراسان است. نی به غیر از زمان چرای گوسفندان، در جشن‌ها، مجالس شاد و در سوگ نیز استفاده می‌شود. در شمال خراسان به وسیلهٔ نی مقام‌های مختلفی ازجمله: گوسفندچرانی، فریاد کوهستان و... اجرا می‌شود.

۷. دپ (دف ـ دایره)

دایره، ساز همراهی کنندهٔ قشمه و کمانچه است و معمولاً توسط عاشق‌ها و در قدیم توسط لوطی‌ها نواخته می‌شده و می‌شود. دایره تنها وسیلهٔ دست لوطی‌ها بود. امروز که نسل لوطی‌ها در شمال خراسان منقرض شده است، این ساز کماکان در دست عاشق‌ها زنده مانده است.

نوازندگان شمال خراسان

استاد حاج حسین یگانه: محمدحسین یگانه، نوازنده دو تار ـ بخشی، متولد ۱۲۹۷ در قوچان است. در ابتدا مدت دو سال نزد استاد محمد جوزانی که سرآمد همه دو تارنوازان منطقه بود، به تمرین پرداخت. در این دوره بود که او توانست از میراث گرانبهایی که در دست محمد جوزانی از گذشته‌های دور باقی مانده بود، بهره‌ها گیرد.

بعدها حسین با بخشی‌های دیگر ازجمله استاد عباسعلی زیدانلو و خان محمد قیتاغی که از نوازندگان برجسته دو تار در شمال خراسان محسوب می‌شدند، محشور شد. حسین یگانه همچنین از بهترین نوحه‌خوانان و شبیه‌خوانان منطقه خود است. او در ساختن دوتار تبحر دارد و سازهای ساختهٔ او از بهترین دوتارهای موجود در شمال خراسان است. او شاگردان زیادی ازجمله محمد یگانه (فرزند بزرگ او) و علی غلامرضایی آلمه‌جوغی تربیت کرده، میراث گرانبهای گذشتگان را به آنان منتقل ساخته است. او یکی از بهترینهاست در نواختن، خواندن، ساختن ساز و سرودن اشعار کردی و ترکی و فارسی. برای برخی آهنگها، تکیه‌ها، زیورها و زینت‌ها، مضراب و پنجه او حاوی نکات بسیار ظریفی است که تداعی‌کننده زیباترین و دل‌انگیزترین مینیاتورهاست. او اکنون در پیری، از مرز چابکی هجوم مضراب و یورش در نواختن عبور کرده است. ساز او بیشتر به راز و نیاز عاشقانه و عرفانی مانند است.

علی غلامرضایی آلمه‌جوغی: علی در حدود ۶۰ سال پیش در روستای المه‌جوغ در بیست و پنج کیلومتری شرق قوچان متولد شد و سالهاست که افتخار شاگردی استاد یگانه را دارد و از سبك او پیروی می‌کند. علی به کردی و ترکی می‌خواند از صدای گرم، پرشور و دلنشینی به ویژه در خواندن اشعار جعفرقلی برخوردار است. مضرابها و پنجهٔ پُرقدرت او و نیز جذبه‌ای که حین خواندن ایجاد می‌کند ـ با حفظ ویژگیهای فردی ـ انسان را به یاد حسین یگانه در ۲۰ ـ ۳۰ سال پیش می‌اندازد. شغل اصلی علی کشاورزی و دامپروری است.

محمد یگانه: محمد فرزند ارشد استاد حسین یگانه دوتارنواز و بخشی بزرگ قوچان است. او از این موقعیت ممتاز برخوردار بود که از اوان کودکی در دامان پدر خود با موسیقی و دوتار آشنا شود. در این سالها او توانست دانش و هنر گستردهٔ پدر خویش را به خود منتقل کرده، در عین حال از شیوه و سبك دوتارنوازان دیگر بهره گیرد.

محمد یگانه دارای شیوه‌ای مخصوص به خود در نواختن دوتار است. ظرافتها و نرمشی که در ساز او وجود دارد، منحصر به خود اوست. محمد گرچه به طور مستقیم از سبك پدر خود تبعیت نمی‌کند، اما توانسته است با تکیه بر خصوصیات و ذوقیات فردی خویش همراه با احساسی زلال، دوتار را با ملایمت و نرمش ویژه‌ای اجرا کند.

محمد یگانه سالهاست که به آموزش دوتار مشغول است و حاصل آن شاگردان ممتازی است که اعضای گروه او را تشکیل داده‌اند. او همچنین دارای کارگاهی است که در آن دوتار و سه‌تار می‌سازد. او تاکنون در جشنواره‌های زیادی در داخل و خارج از کشور شرکت کرده است. سال گذشته او سیزده کنسرت در کشورهای مختلف اروپا داشت که همگی با

موفقیت همراه بودند.

استاد رمضان‌علی عزیزی عاشق کیکانلو: رمضان علی فرزند حسینقلی از ایل کیکانلو، متولد ۱۳۱۶ در روستای اوغاز مرکز ایل کیکانلو سیوکانلو است. رمضان سرنا (پیق) را از عزیزخان عاشق (پدربزرگ مادرش) قشمه را از پدرش حسینقلی و کمانچه را از برادر همسرش نیازعلی صحراروش و امان‌الله و حسنخان ورشنی و دهل را نزد رجبعلی عاشق و عطاخان فراگرفت. رمضان درنواختن کمانچه و رقص پس از نیازعلی بی‌نظیر است. او ازجمله معدود نوازندگان باقی مانده از خانوادهٔ عاشق‌هاست و یکی از بهترین آنها.

استاد نیازعلی صحراروش عاشق شوریده کیکانلو: نیازعلی فرزند رجب علی‌بگ، رئیس تیره عاشقهای کیکانلو، متولد ۱۳۱۲ در روستای اوغاز است دهل را از پدرش و کمانچه را از حسن خان اسجیری و امان‌الله عاشق فراگرفت. هم‌اکنون تمام عاشقهای نواحی شمال خراسان او را به بزرگی و استادی قبول دارند. تبحر نیازعلی در نواختن کمانچه و دهل چشمگیر است. نیازعلی انواع رقصهای کردی و به ویژه رقص چوبی و نمایش اسب چرمی را به بهترین شکل اجرا می کند.

او قطعه ای را اجرا کرد که موسیقی توصیفی است. ما در موسیقی مرکز این نوع موسیقی را نداریم.

استادعلی خان آبشوری نوازنده قشمه: از ایل ایرانلو است. علی خان یزدانی معروف به علی آبشوری، نوازنده قشمه، فرزند علی اصغر از ایل ایرانلو ومتولد ۱۳۱۰ درروستای آبشور بجنورد است. علی اصلاً «عاشق» نیست بلکه به واسطهٔ علاقهٔ زیاد به فراگیری این ساز پرداخت. صدای قشمه علی آبشوری کاملاً مشخص و معروف است. او از بهترین نوازندگان این ساز در منطقه بجنورد بوده، ساز او زینت‌بخش تمام جشنها و عروسی‌های بزرگ منطقه بجنورد است. او مدت سی و پنج سال است که با «حسین بیی» دایره نواز بجنوردی همکاری دارد.

حسین بیی بجنوردی: حسین بیی بجنوردی متولد ۱۳۱۵ در بجنورد و یار و همراه همیشگی علی آبشوری قشمه‌نواز بجنوردی است. بیی اصلاً ترك نژاد است. اما به کردی سخن می گوید و به تمام آهنگهای کردی شمال خراسان آشناست. او از بهترین نوازندگان دب (دف ـ دایره) به شمار می‌رود.

یحیی خان باغچقی: فرزند امیرخان از چوپانان کُرد و متولد ۱۳۱۵ درروستای باغجق از توابع بجنورد است.

نی نوازی را از پدربزرگش حسنقلی که از شبانان کُرد بود فراگرفت. او نی را با دندان می نوازد و دارای سبك و شیوهٔ مخصوص به خود است.

صدادهندگی، نحوهٔ جمله بندی، تأکیدها و زینت‌ها و زیورهای ساز او بسیار شاخص است. او از بهترین نی‌نوازان شمال خراسان محسوب می شود.

موسیقی کردستان

اگر سنندج را به عنوان مرکز دایره تصور کنیم، کردستان عراق و ایران و ترکیه در این دایره قرار می گیرند. قسمت شمالی از لهجهٔ گورانی و سورانی و مُکری و زازا شروع شده، به لهجه بادینانی در کردستان ترکیه خاتمه می یابد. قسمت شرقی با لهجه سندای یا سنندجی که یك لهجه جدید چهارصدساله است، شروع شده، با لهجه بیجاری خاتمه می یابد. قسمت جنوب شرقی با سنندجی شروع شده، لهجه‌های ییلاقی، کُلیایی و لکی را تا نزدیك اسدآباد همدان پشت سر می گذارد و قسمت غربی با سنندجی و اورامانی شروع شده، تا شهر زور عراق و نزدیك نی نوا تداوم می یابد.

در کردستان تقریباً هر ۵۰ کیلومتر لهجه‌ها به شکل کمرنگی از هم جدا شده، دور می‌شوند تا حدی که مناطقی که در محیط دایرهٔ مفروض قرار دارند، دارای لهجه های کاملاً متفاوت از یکدیگرند. شمال بادینانی، شرق با بیجاری که نزدیك به لکی است، جنوب با لکی و غرب با اورامانی یا اورامی.

در این مسیر، همان طور که لهجه ها تفاوت می‌یابد، آداب و رسوم و سنن نیز متفاوت می شود. به طور کلی، آداب و سنن و فرهنگ کردها ریشه در فرهنگ باستانی ایران و آیین اوستا دارد، به طوری که اعیاد ملی ـ مذهبی ایران باستان از قبیل مراسم آتش‌افروزی نوروز و... را پس از گرویدنشان به دین اسلام و حتی مسلك‌ها و فرقه‌های تصوف و درویشی شاید بیش از نقاط دیگر ایران حفظ کرده، به آنها توجه دارند. برای مثال «اکراد اهل حق» که به «علی اللهی» نیز معروفند، با لهجه «لکی» تکلم می کنند، به تناسخ ایمان دارند، به روایتی چهل رهبر و امام دارند که مهم‌ترین آنها حضرت علی (ع) است که معتقدند روح خدا در وجود وی حلول کرده است.

بعداز وی سلطان اسحاق و باباپادگار و سلطان بیدو و غیره هستند. از جمله این چهل رهبر و بزرگ آیین اهل حق، یکی هم کاوه آهنگر است و دیگری بهلول دیوانه که معتقدند با اشارهٔ امام موسی کاظم (ع) خود را به دیوانگی زد تا کلام حق را به دربار هارون‌الرشید بکشاند و روح حق را به درون آنان بدواند.

اجرای موسیقی در این فرقه با بیان اشعاری هجایی در وصف علی (ع) و فضایل انسانی او و سایر پیران و پیروان اهل حق در گردهم‌آیی‌های خود که معمولاً در مرقد پیران و اماکن اعتقادیه (جمع‌خانه) برگزار می‌شود همراه است. در «جمع خانه» نقل و خرما و شیرینی، نذر و نیاز می‌شود و همراه نغمه تنبورها می‌خوانند و گاه گریه سر می‌دهند و بیش از هرچیز کردار نیك، پندار نیك و گفتار نیك را ارج می‌نهند.

فرقه‌های دیگر تصوف در کردستان، طریقه قادریه و طریقهٔ نقشبندیه است که با تفاوتهایی در اعتقادات مذهبی، پیرو امام شافعی و شیخ عبدالقادر گیلانی هستند و خود را به حضرت علی (ع) (قادریه) و حضرت ابوبکر (نقشبندیه) منسوب می‌دانند. طریقهٔ قادریه در شبهای سه‌شنبه و جمعه در تکایا و خانقاههای خود مراسم ذکر و تلیله دارند که با موسیقی عرفانی و طنین دف ها همراه است. اخیراً دف دراویش در تنبور نوازی اهل حق هم رسوخ کرده، به جمع‌خانه‌ها راه یافته است. رهبران طریقت قادری و نقشبندی بجز دف و نی (شمشال) همه سازها را بر پیروان خود حرام و برخی سازهای زهی را مکروه دانسته‌اند. اخیراً از یکی از رهبران قادریه شنیده شده که مایل است از سایر سازها در خانقاه قادریه استفاده شود.

نغمات غیردینی توسط سورنا و دهل و دوزله در مراسم ختنه‌سوران، عروسی و اعیاد ملی مانند نوروز اجرا می‌شود. گردهم‌آیی عامهٔ مردم در شب‌های زمستان، معمولاً با صدای خوش صدایان محل و تق تق قهوه‌سینی به جای دف و تمبك گرم می‌شود. نغمه‌ها معمولاً غنایی و عاشقانه و حتی گاه توأم با شوخی و مزاح و همراه با نوعی لطیفه سرایی است و گاه خصوصیات اخلاقی فردی از اهل محل به طنز و شوخی به نظم کشیده، شده، خوانده می‌شود. این اشعار معمولاً در قالب دو مصرعی ده هجایی و گاهی در قالب دو مصرعی هشت هجایی و سه مصرعی هفت هجایی است و به ندرت نغمه‌ای بر اوزان عروضی منطبق است، مگر در موسیقی شهرنشینان که دیگر سنتی نیست.

به طور خلاصه موسیقی کرد را شاید بشود از لحاظ قدمت به دو گروه تقسیم کرد:

اول موسیقی باستانی که با عناوین هوره، موره، لوره و سیاچمانه (سیاه چشمان)، چوپی و نغمه‌های سماعی ـ سنتی شناخته می‌شوند و عموماً بدون کلمات اضافی براشعار ده هجایی استوار است. نوع آیینی، مرثیه گون و وصف حال آن را «حقیقی» و نوع غنایی آن را «مجازی» می نامند.

نوع دوم در برگیرنده نغماتی است از قبیل: مقام صمد لجکی، مقام الله ویسی، مقام کوچه باغی، صمد مسگری و ترانه‌های ملودیکی که براشعار هجایی و گاه عروضی استوار است.

در کردستان نوع دیگری از موسیقی وجود دارد که به آن «بیت خوانی» گویند که احتمالا مترادف «گاتـاخوانی» یـا «گاتاخـوانی» است. مـوسیقی بیت‌خوانی مبتنی بر نغمه‌ای کاملاً ساده و بدون رعایت وزن و قافیه منظم در بیان جنگ سرداران و بزرگان دینی و آیینی و ملی اجرا می شود. نوع زیبایی از آن در میان اکراد ارومیه و ترکیه و شمال عراق با عنوان «استرانو» یا «لاژه» وجود دارد که همراه با ساز «باغلمه» یا چگور است. در این قالب بالغ بر ۲۰۰ داستان ملی و مذهبی و حماسی و عاشقانه وجود دارد. این نوع نغمه‌پردازی را بر اساس سنگ نوشته‌های حاجی اباد، همدان و کرمانشاهان که بدون وزن و قافیهٔ منظم است می توان یکی از مظاهر باستانی هنر ایران دانست.

بیت و بیت خوانی و تعریف و تمجید از بزرگان قوم تا قبل از کودتای رضاخان رواج زیاد داشت. در دوران ملوك الطوایفی عهد قاجار نیز هرخان، بیت‌خوانی در خدمت داشت که جنگها و رشادتهای خان را به نظم می‌آورد و می خواند. این رسم در اورامان و اطراف سنندج و کرمانشاه برخلاف مناطق مُکری کاملاً منظم و در قالب ده هجایی وجود دارد. معروفترین این ابیات، بیت: «مم‌وزین»، بیت: «لشکری»، بیت: «پاشای پنجه زرین» (پاشای له‌پ زیرین)، بیت: «شور محمود»، بیت: «شیخ فرخ» و... است که عموماً در قدیم متداول بوده‌اند.

اکراد منطقه مُکری و اکراد بادینانی به جهت همزیستی با ترکها و آشوریها موسیقی‌شان آمیخته‌ای از هر سه فرهنگ است. موسیقی کردهای عراق از موسیقی عرب تأثیر گرفته است. اما موسیقی اورامان و



● خلیفه حاج میرزا غلامحسین، نوازنده دف و خواننده سرودهای خانقاهی



● کرنا نوازان گیلان

کردستان مرکزی کاملاً بکر و اصیل مانده، نغمات رایج در این منطقه (اورامان ـ کردستان مرکزی) از اصیل ترین و باستانی ترین انواع موسیقی ایرانی است و قابلیت آن را دارد که در جهت ریشه‌یابی و کشف پیشینه انواع موسیقی ایرانی به جست‌وجو و تفحص در موسیقی این منطقه پرداخته شود. این فرهنگ باستانی با کشیده شدن جاده‌ها و انتقال برق و حضور تلویزیون و... به سرعت در خطر نابودی است و جا دارد که پژوهشگران و محققین و موسیقی‌دانان در جهت ثبت و ردیابی این فرهنگ تا دیر نشده اقدام کنند.

موسیقی هر منطقه از کردستان را به نام قوی‌ترین خواننده آن منطقه که می‌تواند نمایانگر واقعی آن نوع موسیقی باشد، می‌شناسند. برای مثال، صدای «عطاءالله سعید منصور» نماینده اصیل موسیقی قبایل «مندمی» و «گلباغی» کردستان است و صدای «عثمان کیمنه‌ای» صدای موسیقی اورامانات و صدای «علی نظر» صدای اصالت «هوره جافی» محال باختران است.

با سورنا، دوزله و نرم نای همه نوع آهنگی نواخته می‌شود، خصوصاً آهنگهای رقص که با دهل، دایره یا تمبک همراهی می‌شود. توسط این سازها نغماتی با عناوین: حیران، گریان، فتاح پاشایی، لبلان، زنگی، سه جار و شلان اجرا می‌شود.

سازهای کردستان

شمشال: از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین سازهای منطقه کردستان است. شمشال درواقع نی چوپان کردستان است که از لولهٔ فلزی ساخته می‌شود. بهترین فلزی که برای ساختن شمشال به کار می‌رود، برنج است، اما معمولاً از لوله‌های فلزی مختلف نیز استفاده می‌کنند که البته صدای دلنشینی ندارند.

شمشال در همه جا به کار می‌رود. در عروسی و شادی، همراه با آواز، به صورت تکنوازی و حتی در عزا. موسیقی رقص را نیز با شمشال می‌نوازند. استفاده از شمشال در مراسم دراویش قادری عمومیت ندارد، اما اگر کسی بتواند می‌نوازد. در مورد ساز ضربی همراهی کنندهٔ شمشال «قال مره» می‌گوید که از انواع سازهای ضربی مانند دُهُل، دَف، دایره و تمبک می‌توان استفاده کرد؛ به شرط آن که صدای شمشال پوشیده نشود.

شمشال در اندازه‌های مختلف ساخته می‌شود و اندازهٔ معمول آن تقریباً در حدود ۵۰ سانتیمتر است. شمشالی که «قال‌مره» با آن می‌نوازد، برنجی است و به ۵۵ سال پیش تعلق دارد. نغمه‌های شمشال که بجز مواردی نادر معمولاً توسط افراد عامی نواخته می‌شود، شامل آهنگ‌های الله‌الله، یا محمدالمصطفی، شیخانه‌ها، سحری، لشکری، سوار، غریبی و... است. شمشال را بیشتر وسیله‌ای برای اجرای نغمات حقیقی باید دانست.

با سورنا، دوزله و نرم‌نای، همه نوع آهنگی نواخته می‌شود مخصوصاً آهنگهای رقص که با دهل، دایره یا تمبک همراهی می‌شود. با این سازها نغماتی با عناوین: حیران، گریان، فتاح، پاشائی، لبلان، زنگی، سه‌جار، شلان و... اجرا می‌شود.

دَف نیز از سازهای رسمی خانقاه است که در مراسم ذکر نواخته می‌شود و گاه همراه، با طاس اجرا می‌شود.

ترانه‌های محلی نیز هرکدام که دارای کلام باشند، با واژه‌ای که مُدام به عنوان سربند تکرار می‌شود، نامگذاری می‌شوند. مانند: شیرین شیرینه، آلی له گه لاویز، و...

نوازندگان کردستان ـ سنندج

محمد بهمنی: نوازندهٔ سورنا ـ دوزله و نرم‌نای (بالابان)، متولد ۱۳۰۴ در روستای بهمن آباد واقع در جنوب شرقی سنندج است.

از سن ۱۰ سالگی بدون استاد و راهنما شروع به یادگیری دوزله کرد و سپس توسط افرادی که به این فن آشنا بودند، «بیم خوردن» (نفس برگردان) را یاد گرفت.

از ۲۰ سالگی در کنار کشاورزی به نوازندگی پرداخت. او اکنون در کنار دکانداری به شکل حرفه‌ای به نوازندگی ادامه داده، از بهترین نوازندگان سازهای بادی در کردستان است.

محمد بهمنی بر تمام نغمات سازی و آوازی قدیمی کردستان تسلط کامل دارد و می‌توان وی را از آخرین و انگشت‌شمارترین هنرمندان موسیقی شادیانهٔ کردستان دانست.

برات علی نورایی: نوازندهٔ دُهُل و تمبک، متولد ۱۳۲۰ است. برادر او حسین نورایی نوازندگی دُهُل و سورنا را از ابراهیم یوزباشی آموخته است. یوزباشی در دورهٔ ناصرالدین‌شاه به لحاظ خبرگی در نواختن سورنا و دُهُل مشهور بود و هنوز هم خبرگی او زبانزد مردم است. برات علی نورایی نواختن دُهل را از ابراهیم نوهٔ یوزباشی آموخته است. برادر او نیز نوازنده است.

درحال حاضر برات علی زبده‌ترین دُهُل‌نواز سنندج و حومه محسوب می‌شود. وی علاوه بر دُهُل، سورنانوازی برجسته نیز هست.

یدالله نورایی: نوازندهٔ تمبک و دایره، متولد ۱۳۳۱ است. نوازندگی را از پدرش حسین و عمویش برات آموخته است. او همچنین از صدایی خوش برخوردار است. او در کنار نوازندگی به شغل خبازی اشتغال دارد.

عثمان کیمنه‌ای: خوانندهٔ «سیاچمانه» متولد ۱۳۱۵ در روستای کیمنهٔ منطقهٔ «اورامان» است. در میان مردم اورامانات که صدای وی را عاشقانه دوست دارند، شایع است که عثمان در کودکی از پشت بام خانه سقوط کرد و نفس او قطع شد. او را نزد شیخ منطقه که از اولاد شیخ حسام‌الدین بزرگ از رهبران طریقت نقشبندیه بود، بردند. شیخ نفس در نفس عثمان دمید و از آن به بعد صدای عثمان بی نظیر شد. عثمان از بهترین خوانندگان آواز سیاچمانه است. سیاچمانه از نغمه‌های باستانی ایران‌زمین است که برای سالخوردگان و معمرین اورامانی تقدس دارد. جماعتی آن را از بقایای نغمهٔ اورامان منسوب به باربد می‌دانند و جماعتی دیگر آن را از بقایای نغمات نیایشی اهورامزدا.

صدای عثمان را اکنون اکراد اورامی زبان ایران و عراق تصدیق می‌کنند. عثمان کیمنه‌ای را همهٔ مردم اورامان ایران و عراق به خوبی می‌شناسند و نوارهای ضبط شدهٔ خانگی او را دست به دست می‌گردانند. زبان اورامی را زبانشناسان، آخرین بقایای زبان مادها و گویش پهلوی می‌دانند. در این منطقه که مأمن و مأوای شعرای بزرگ کُرد چون «مولوی کرد»، «خانا قبادی» و... بوده است، هنوز هم شعر به سبک و سیاق ایرانیان قدیم، به شکل هجایی و در قالب‌های ده‌هجایی دو مصرعی سروده می‌شود. اشعار سیاچمانه نیز در همین قالب است.

عبدالقادر عبدالله‌زاده ملقب به «قالَ مَرَه»، لقبی که مردم کردستان به او دادند. ۷۵ ساله است و

نوازندگی شمشال را از ۷ سالگی آغاز کرده است. نوازندگی شمشال در خانوادهٔ او موروثی است. پدر و سه برادر او نیز از نوازندگان شمشال بوده‌اند.

گرچه نواختن شمشال در کل منطقهٔ کردستان رایج است، اما در اورامانات، مریوان، باختران، سنندج، بوکان و... معمولاً نوازندگان دیگر شمشال در مقابل قال‌مره دست به ساز نمی‌برند. او در کل منطقهٔ کردستان یگانه است. بسیاری از آهنگهایی را که او می‌نوازد، شمشال نوازان دیگر قادر به نواختن آنها نیستند. او می‌تواند حتی با یك انگشت نوازندگی کند. او خود می‌گوید که آهنگهایی را می‌داند که به هزاران سال پیش مربوط است.

قال مره مدعی است که قادر است هر آهنگی را که با شمشال قابل اجرا باشد، بنوازد و می گوید: «اگر نتوانستم می‌توانید دست مرا قطع کنید!»

زندگی او اکنون تنها از طریق نوازندگی می گذرد. او همیشه در حال سفر و مهاجرت بوده، تقریباً هر ۴-۵ سالی را در روستایی گذرانده است تا اینکه به قادرآباد می‌رود و مدت ۲۰ سال در آنجا اقامت دارد. قال مره فرزندی ندارد و می گوید که امروزه دیگر کسی به نواختن شمشال تمایل ندارد. او می گوید: «پس از من شمشال نیز مرده است.» قال‌مره بزرگ‌ترین نوازندهٔ شمشال در کل منطقهٔ کردستان است. صدای سازش منحصر به خود اوست و دارای سبکی بخصوص در اجرای آهنگهای کردی است. تسلط او به شمشال حیرت‌انگیز است.

قال‌مره از طرفداران طریقت قادری است.

موسیقی کرمانشاهان

منطقهٔ کرمانشاهان از فرهنگی کهن و اصیل برخوردار است و موسیقی در این فرهنگ، مقام والایی دارد. تنوع و عمق موسیقی در این منطقه به حدی است که شاید در کمتر نقطه‌ای از ایران، با آن مواجه شویم. [موسیقی کردی موسیقی خواص نیست. این موسیقی متعلق به عامّهٔ مردم است. موسیقی شادی، عزا، حماسه و معالجه است.]

انواع موسیقی در منطقه کرمانشاهان

۱. موسیقی تنبور: این نوع موسیقی خاص که فقط در این منطقه شنیده می شود، تفاوتی آشکار با سایر انواع موسیقی در منطقهٔ کرمانشاهان دارد.

موسیقی تنبور مربوط به قرنها پیش و قبل از ظهور اسلام است. وزن، فواصل و گردش ملودی در این موسیقی کاملاً جنبهٔ قدیمی و باستانی دارد. بررسی دقیق این موسیقی از طریق موسیقی‌شناسان شاید به روشن شدن بسیاری از مسایل و خصوصیات ردیف کنونی موسیقی سنتی ایران کمك کند.

موسیقی تنبور را می‌توان به سه بخش اصلی تقسیم کرد:

الف) کلام، که بالغ بر هفتاد و دو مقام است و اغلب دارای اوزان فراخ هستند.

ب) مقامهای مجلسی، که حالت آوازی دارند، در اصطلاح به برخی از مقدمات مجلسی هوره گفته می‌شود.

ج) مجازی، این نوع موسیقی از نظر مقام و مرتبه پائین‌تر از دو نوع یادشده است و از نظر قدمت، انواع موسیقی تنبور به ترتیب شامل کلام، مقامهای مجلسی و سوم مجازی است. اسامی برخی از نغمات تنبور که همگی فارسی خالص بوده، به اسامی امروز کمتر شباهت دارد و بشرح زیر است:

طرز

سه نوع «طرز» رایج است: طرز مجنونی، طرز رزمی یا طرز رستم و طرز کلام. سحری، قطار، ساقی نامه، خان امیری، ساروخانی، هجرانی، جلوشاهی، سماع، چپی، شان‌حمه‌کی، سوارسوار، جنگه‌را، کولی کوت، بایه‌بایه، گله‌وه‌دره و...

در کرمانشاه به طور کلّی حوزهٔ رواج تنبور به دو منطقه تقسیم می شود:

۱ـ حوزهٔ گوران ۲ـ حوزهٔ صحنه

۲. هوره: هوره شاید قدیمی‌ترین و باستانی‌ترین آواز ایرانی باشد. هوره از ریتم آزاد پیروی می کند. این نوع آواز بیشتر در مناطق گوران، سنجابی، قلخانی و کلهر (از توابع استان کرمانشاهان) مرسوم است.

بعضی از مقامهای هوره عبارتند از: بان‌بنه‌ای، بنیری‌چر، دودنگی، باریه، غریبی، ساروخانی، گل و دره، پاوموری، قطار، هجرانی، مجنونی، سحری، طرزرستم و هی‌لاوه.

از انواع دیگر «هوره»، لالایی مادران و نیز هوره مخصوص دوشیدن احشام و یا مشك‌زنی است. با ظهور تصوف در نقاط کردنشین، اهل سنت و جماعت، دراویش قادریه، «هوره» را با جذبه و حالت گریه و استغاثه به گونه‌ای خاص می‌خواندند و به آن رنگی عرفانی دادند که به سوز معروف است. هوره را در جنگ نیز جنگجویان کرد می‌خوانده‌اند.

۳. سیاه چمانه: سیاه چمانه نیز مانند هوره از انواع بسیار قدیمی و باستانی کرمانشاهان است. سیاه چمانه بیشتر در منطقهٔ پاوه و اورامانات مرسوم است. اشعاری که در این نوع آواز استفاده می‌شود، تماماً به لهجهٔ اورامی است. این آواز دارای تحریرها و حالات مخصوصی است که اجرای آن تنها از عهدهٔ خوانندگان بومی و بسیار کارآزموده ساخته است.

[سیاه‌چمانه با هلهله و شادی همراه نبوده، بسیار غم‌انگیز است. با ظهور تصوف و رواج طریقهٔ نقشبندیه در اورامان و جوانرود، سیاه‌چمانه جنبهٔ عرفانی یافت و همانطور که دراویش قادریه، هوره را رنگ درویشانه دادند، صوفیان نقشبندیه نیز سیاه‌چمانه را چهره‌ای صوفیانه بخشیدند که در خانقاه‌ها و مراسم ختم توسط صوفیان خوش‌صدا خوانده می شود که آن را «شیخانه» گویند].

۴. بیت‌خوانی (گورانی): بیت‌خوانی نیز از انواع باستانی موسیقی ایران به شمار می‌رود [گورانی از الحان بهاری است که به هنگام دمیدن سبزه و گل در مراسم عروسی و شادمانی... اجرا می‌شود].

بیت‌خوانی (گورانی) دارای ریتم مشخص است و خوانندگان بیت خود را با زدن کف همراهی می کنند. در مناطق گوران و جوانرود بیت را با شمشال، در منطقهٔ کلیایی با دف و یا با دوزله و ضرب همراهی می کنند. در بعضی مناطق، گورانی بدون همراهی ساز و تنها و با همراهی دست اجرا می‌شود.

۵. موسیقی رقص: رقص کردی به مثابهٔ تمرین دلاوری و رزم است که با تفنن آمیخته شده است. در تمام ریتمهای رقص کردی، حالتی از همداستانی و یگانگی و بدن‌سازی وجود دارد. در بیشتر گونه‌های رقص کردی، دستهای رقصندگان درهم گره می‌خورد و گامها همواره در یك مسیر حرکت می کنند و چنان متوازن است که به رژه می‌ماند.

رقصهای کردی در کرمانشاهان به قرار زیر است: چپی، لرزانه، فتاح باشایی، خانمیری، قلایی، گریانه، سه‌جارو... ریتم این رقصها اغلب در قالبهای دوتایی (ساده و ترکیبی) و هفت‌تایی است. موسیقی رقص توسط سازهای سورنا و دهل و دوزله و گاه شمشال نواخته می شود.

سازهای متداول در منطقه کرمانشاهان

۱. تنبور: فارابی در کتاب «موسیقی کبیر» از دو نوع تنبور نام می برد: تنبور خراسانی و تنبور بغدادی. تنبور، سازی مضرابی است با کاسه‌ای بیضی شکل و بزرگتر از سه تار با ۱۲ ـ ۱۳ پرده و دو سیم. حدود صوتی این ساز یك اکتاو است. در پرده بندی تنبور فواصل کوچکتر از نیم پرده وجود ندارد. کوکهای متداول تنبور دوگونه است: در گونه اول نسبت دو سیم، فاصله چهارم است و در گونه دوم نسبت دوسیم، فاصلهٔ پنجم است. برای به صدا در آوردن تنبور معمولاً از چهارانگشت دست راست و به ندرت از پنج انگشت استفاده می شود. تنبور در منطقهٔ کرمانشاه سازی قابل احترام و تقریباً مقدس است. نوازنده قبل و بعد از نوازندگی آن را با احترام تمام می‌بوسد. جنس کاسه و صفحهٔ آن معمولاً از چوب توت و دستهٔ آن را معمولاً از چوب زردآلو می سازند.

۲. دف: دف نیز در کردستان مانند تنبور از حرمتی خاص برخوردار است. گرچه این ساز در منطقهٔ کرمانشاهان نیز رایج است، اما در استان کردستان از گستردگی بیشتری برخوردار است.

۳. سورنا: سورنا که در کرمانشاه به آن ساز گفته می شود، از جمله سازهای بادی منطقهٔ کرمانشاه است که هم در عروسیها و هم در عزا از آن استفاده می شود. با سورنا علاوه بر مقامات رقص محلی کردی، آهنگهای دیگری نیز مانند سحری، سوار سوار و چمری با آن نواخته می‌شود.

۴. دوزله (دونی): از این ساز بیشتر در مراسم عروسی استفاده می‌شود. از دوزله در مراسم عزا و بیت‌خوانی نیز استفاده می شود. جنس آن از نی است که به طور مضاعف بهم بسته می شود. طول آن در حدود ۲۰ سانتیمتر است.

۵. شمشال: شمشال نیز ازجمله سازهای بادی است که در مناطق کردنشین رایج بوده، ساز مخصوص چوپانان است.

۶. نرمه‌نی: نرمه‌نی همان بالابان ترکی و دودوك ارامنه است. استفاده از این ساز در کرمانشاه به نسبت کردستان کمتر است. بدنهٔ آن چوبی و دارای قمیشی پهن و بزرگ از جنس نی است. شکل و اندازه قمیش این ساز برخلاف سرنا امکان ایجاد صداهای بسیار ضعیف (p-pp) را به این ساز داده است.

۷. دُهُل: از سازهای کوبی دوطرفه در کرمانشاه است که معمولاً همراهی کنندهٔ سورنا است. دهل را با گرز و ترکه می‌نوازند.

۸. طاس (طبل جنگ): ازسازهای کوبی منطقهٔ کرمانشاه است با دو کاسهٔ فلزی. دهانه بالایی که پوست کشیده می‌شود، نسبت به دهانهٔ پائین کمی گشادتر است و با دو تکه چرم مقاوم به روی آن می‌کوبند. در قدیم عشایر آن را بر پشت اسب می‌بسته‌اند و به هنگام جنگ می‌نواخته‌اند. نوع دیگرطاس که کمی بزرگتر است در خانقاه به همراهی دف نواخته می‌شود.

هنرمندان موسیقی کرمانشاهان

استاد اعظم مهنویی: استاد اعظم مهنویی توت‌شامی فرزند مرحوم استاد تراب مهنویی و نوهٔ مرحوم استاد سرخاب توت‌شامی است. استادسرخاب توتشامی در حدود ۱۱۰ سال پیش ازجانب سید حیدر گوران به تبریز رفت و در آنجا خانقاه اهل حق را دایر کرد.

اعظم مهنویی در سال ۱۳۰۰ شمسی در روستای توت‌شامی گوران از توابع کرمانشاه متولد شد. خانوادهٔ او همه اهل فضل و هنر بودند. پدرش تنبور را استادانه می‌نواخت. عمویش مرحوم کادارا مهنویی استاد مسلم تنبور بود و از صوتی دلنشین برخوردار بود او از کودکی تحت نظر این اساتید و بزرگان، تنبور را آموخت و اکنون از بزرگترین تنبورنوازان معاصر است. او همچنین توانسته است شاگردان بسیاری تربیت کند.

نام‌خاص صیادی: فرزند حسن، در سال ۱۳۲۹ در منطقه گوران کرمانشاه متولد شد. برادر بزرگ او علی ویس از نوازندگان معروف سرنا در منطقه مذکور است او دهل نوازی را از برادر بزرگش علی ویس آموخت. او از نوازندگان بی‌نظیر دهل در کرمانشاه است، او تکنیکهای مخصوصی درنواختن دهل دارد.

علی کرمی‌نژاد معروف به حاجی طوطی: در سال ۱۲۹۹ شمسی در روستای گل و دره سنجابی از توابع کرمانشاه متولد شد. از نوجوانی دریافت که دارای صدایی خوش و دلنشین است. او نزد مرحوم داراخان که از خوانندگان معروف هوره و گورانی بود، این فن رافراگرفت. امروزه در منطقهٔ کرمانشاهان کسی را نمی‌توان یافت که مانند او در خواندن هوره سرآمد باشد.

استاد نصور محمدی: فرزند فتح‌الله، درسال ۱۳۰۵ در منطقه قلخانی گوران متولد شد. او می‌گوید که در سن ۱۲ سالگی حضرت مولاعلی(ع) را در خواب می‌بیند... او اکنون در نوازندگی سرنا، دوزله و شمشال استادی چیره‌دست است.

استاد علی اکبر مرادی (نوازندهٔ تنبور): در سال ۱۳۳۶ در گوران کرمانشاه متولد شد. نواختن تنبور را از هفت سالگی آغاز کرد و در این راه از محضر استادانی چون علی میر درویشی، سیدولی حسینی، سید محمود حلبی و سید مهدی کفاشیان استفاده کرد. ایشان از سال ۱۳۵۱ از محضر استاد کیخسرو پورناظری در زمینهٔ نواختن تار موسیقی سنتی و نیز مسایل نظری موسیقی بهره گرفته است. از سال ۱۳۵۸ در گروه تنبورنوازان شمس به سرپرستی استاد پورناظری به عنوان تکنواز پرداخته است. او در عین جوانی یکی از میرزترین نوازندگان تنبور در منطقه کرمانشاه است. ساز او دارای ویژگیهایی است که او را از تنبورنوازان باسابقه متمایز می‌کند. یکی از ویژگیهای نوازندگیش ریزهای چپ و راست اوست که منحصر به فرد است و جزو شیوه مرادی محسوب می‌شود.

سید ناصر یادگاری: فرزند مرحوم سید سلمان در سال ۱۳۲۰ در روستای تهٔ‌گلهٔ گوران از توابع کرمانشاه متولد شد. خانواده او همه اهل تنبور بودند عمویش مرحوم سید فتاح، تنبور را استادانه می‌نواخت تنبور را از عمویش آموخت. او علاوه بر نواختن استادانه تنبور از صدایی دلنشین برخوردار است.



● استاد شیخ امیر قادری

او مقامهای تنبور کرمانشاهان را به شیوه خاص و در عین حال اصیل می‌خواند، بدان حد که گوش گوش نغمات باستانی ایران را می‌شنود.

سید ایاز قزوینه‌ای: نوازندهٔ تنبور، فرزند سید طهماسب و متولد ۱۲۸۷، در روستای قزوینه از توابع کنگاور است. نوازندگی تنبور در خانوادهٔ وی موروثی است. پدر و اجدادش از نوازندگان خوب تنبور به شمار می‌رفته‌اند. از این‌رو می‌توان گفت آهنگهایی که می‌نوازد بازماندهٔ اصیل‌ترین آهنگهای کُردی و یادگاری از روزگاران کهن است. سید ایاز نواختن تنبور را در محضر برادر بزرگش و همچنین در محضر یکی از عارفان کرد به نام سیدنصرالدین جیحون‌آبادی و نیز آقای سیدبابا حسینی فراگرفت، طولی نکشید که وی در زمرهٔ نوازندگان ممتاز تنبور قرار گرفت. سید ایاز قزوینه‌ای خود به ابداع نوعی آهنگ طرز پرداخته که درنوع خود یگانه است. ایشان هم‌اکنون در «صحنه» ساکن‌اند.

آقا سیدامرالله شاه ابراهیمی: فرزند شادروان آقا سید لطف‌الله شاه ابراهیمی، نوازنده بزرگ تنبور حقانی در حوزهٔ «صحنه» است. وی از بزرگترین نوازندگان تنبور در کرمانشاهان بوده، سالهاست که با همت خود به تعلیم و تربیت شاگردان بسیاری همت گماشته است و با همت ایشان بود که این ساز در جامعهٔ امروز ایران بیش از پیش معرفی و شناخته شد.

آقا سید امرالله شاه ابراهیمی به همت خود و برای نخستین بار در ۱۳۵۳ گروه تنبورنوازان را متشکل از شاگردانشان در صحنه تشکیل داد. این گروه در ۱۳۵۴ به همراهی آقای شاه ابراهیمی نخستین گروه نوازی تنبور را در تالار رودکی (سابق) به روی صحنه آورد. چندی بعد این گروه قطعاتی از آقای شاه ابراهیمی را همراه با غزلیاتی از مولانا و عراقی در اصفهان به اجرا درآورد.

موسیقی گیلان

کرنانوازی در گیلان:

در قدیم از کرنا به عنوان وسیله خبررسانی استفاده می‌شده است، اما کاربرد اصلی کرنا در قدیم و نیز امروز در مراسم سوگواری است. مراسم سوگواری محرم، عزای شخصی و سایر مراسم سوگواری و نیز تعزیه.

کرنانوازی اغلب به شکل گروهی انجام می‌شود و گروه معمولاً متشکل از ۱۰ کرناچی است. یك نفر سر کرناچی (سرگروه) است و بقیه را واگیر (واخوان) نامند. سرگروه مطلب را شروع می‌کند و بقیه دنبال آن را می‌گیرند و جواب می‌دهند. عمل سرکرناچی را کلام زدن می‌گویند و کار بقیه گروه را «واگرفتن». «سرکرناچی» باید بداند که برای چه شبی و یا چه مراسمی چه کلامی را باید اجرا کند. سرکرناچی و نیز سایر کرنانوازان ظاهراً باید اشعار مذهبی را خوب بدانند تا بتوانند کرنا را بنوازند. سرکرناچی و سایر نوازندگان اشعار را در ذهن خود می‌خوانند ریتم اشعار همراه با دو صدا (اغلب فاصله چهارم) و گاه با یك صدای میانی، نغمات کرنا را تشکیل می‌دهند. چگونگی به کارگیری این دو صدا و نحوهٔ انتخاب آنها به چگونگی هجاها و مبنای شعر بستگی دارد. اشعار را تنها کرناچی‌ها می‌فهمند و عامهٔ مردم غیر از آنهایی که به کرنا یامراسم کرنا آشنایی دارند، نمی‌فهمند.

ساز گیلان

کرنای گیلان: جنس بدنهٔ کرنا از نی است که برای استحکام بیشتر آن پوششی از بریده‌های بلند نی روی بدنهٔ آن با بند بسته می‌شود. نی کرنا، نی آبی است که به آن کرلوله و یا ازیت لوله می‌گویند. طول آن متفاوت و بین ۲ تا ۴ متر و گاهی بیشتر است. سر عصایی شکل کرنا از جنس کدو است که به آن کدونی می‌گویند.

کر نی گل نیز یك قسمت رابط است از جنس کدو که «کدونی» را به «کرلوله» وصل می‌کند. سر ساز را کر نی پیشه می‌گویند. «کرنی‌پیشه» معمولاً از جنس چوب است که به شکل بخصوصی خرّاطی شده است. نحوهٔ دمیدن در کرنا مشابه نحوهٔ دمیدن در سازهای بادی برنجی است، منتهی به علت شکل بخصوص و بدوی سر ساز، بسیار مشکلتر است.

ساختمان کرنا به گونه‌ای است که روی بدنهٔ آن سوراخی تعبیه نشده است. خروج صدا از کرنا توأم با فشار خیلی زیاد است. صدادهندگی کرنا از قانون لوله‌های صوتی تبعیت کرده، دو صدا با یك فاصلهٔ چهارم از آن قابل اخذ است. ایجاد صدای سوم بستگی به قدرت و تبحر نوازنده دارد.

هنرمندان کرنانواز گیلان:

استاد نادر حاجی‌پور: فرزند عباس، متولد ۱۳۱۹، نوازندهٔ کرنا ساکن روستای ماشك لشت نشاء است و مدت ۳۵ سال سابقهٔ نوازندگی کرنا دارد. نادر حاجی‌پور سرکرناچی گروه است و تا به حال در چند برنامهٔ مختلف هنری شرکت کرده است.

جواد حسین‌پور: فرزند غلامعلی، متولد ۱۳۲۰، نوازنده کرنا، ساکن روستای ماشك ـ لشت نشاء است و مدت سی و پنج سال سابقهٔ نوازندگی کرنا دارد.

حسین رضاپور: فرزند شعبان، متولد ۱۳۲۷، نوازندهٔ کرنا، ساکن روستای ماشك ـ لشت نشاء است و مدت ده سال سابقهٔ نوازندگی کرنا دارد.

قربانعلی غلامی‌پسند: فرزند حسین، متولد ۱۳۲۰، نوازندهٔ کرنا است و مدت بیست سال سابقهٔ نوازندگی کرنا دارد.

رحمانعلی رحمانی: متولد ۱۳۳۱، نوازندهٔ کرنا است و مدت ده سال سابقهٔ نوازندگی دارد.

شهر کتاب

ادبیات

□ دیوان شهریار (۱ تا ۴)
سید محمدحسین شهریار ـ ناشر: کنگرهٔ بزرگداشت سید محمدحسین شهریار ـ تهران ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۷ +۴۹۴ +۱۲۲۵ص.

□ صفیر سیمرغ
دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ انتشارات یزدان ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۲ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

□ فرهنگ و شبه فرهنگ
دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ انتشارات یزدان ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۰ ص ـ ۲۴۰۰ ریال

□ آواها و ایماها
دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ انتشارات یزدان ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۹۳ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.

□ پریزادان آب (دفتر شعر)
هاشم جوادزاده ـ انتشارات اردشیر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۸ ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ جمال آفتاب (شرحی بر دیوان حافظ) جلد ۱
اقتباس از علامه سید محمدحسین طباطبایی ـ نویسنده: علی سعادت‌پرور ـ مؤسسه تحقیقاتی و انتشاراتی نور ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۷۸ص.

□ جمال آفتاب (شرحی بر دیوان حافظ) جلد ۲
اقتباس از علامه سید محمدحسین طباطبایی ـ نویسنده: علی سعادت پرور ـ انتشارات حکمت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۴۷ص ـ ۲۷۵ تومان.

□ فاجعه در کرانهٔ دریا
اونوره در بالزاک ـ ترجمه: لیلی ستارزاده، سیاوش سرتیپی ـ انتشارات افکار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۷ص ـ ۲۲۰ تومان.

□ تحلیل سفرنامهٔ ناصرخسرو
همراه با متن سفرنامه ـ تألیف دکتر جعفر شعار ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۹ص ـ ۲۱۰۰ ریال.

□ میانجی (داستان)
رضا جایز ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۶۵ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

□ منشأ شخصیت در ادبیات داستانی
شیریندخت دقیقیان ـ ناشر: نویسنده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۵ص ـ ۲۸۰ تومان.

□ کاترین کبیر
هانری ترویا ـ ترجمه: نادعلی همدانی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۶۱ص ـ ۴۶۰۰ ریال.

□ حافظ اندیشه (نظری به اندیشهٔ حافظ)
مصطفی رحیمی ـ نشر نور ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۱۷ص ـ ۴۱۰۰ ریال.

□ شیر
ژوزف کسل ـ ترجمه: والیا امیرمعزی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۶۵ ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ سخنان سزاوار زنان در شاهنامهٔ پهلوانی
خجسته کیا ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۸ص ـ ۲۱۰۰ ریال.

□ گور به گور
ویلیام فاکنر ـ ترجمه: نجف دریابندری ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۵۰ صفحه ـ ۲۲۰ تومان

اقتصاد

□ سیاست اقتصادی
حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۸ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

تاریخ

□ سکاها
تامارا تالبوت رایس ـ ترجمه: دکتر رقیه بهزادی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۹ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ شاهین کویر (حماسه تقی‌خان درانی)
علی اصغر مظهری کرمانی ـ انتشارات خدمات فرهنگی کرمان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۱۰ص ـ ۳۷۵۰ ریال

□ اری ترین
حسن جلالی عزیزیان ـ انتشارات مدین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۲ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

سیاست

□ انقلاب نیکاراگوا (ساندنیستها و علل شکست آنها)
مجموعه مقالات ـ ترجمه: مریم خراسانی ـ ناشر: دنیای مادر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۴ ص ـ ۱۵۰۰ تومان.

□ آرمانشهر در اندیشه ایرانی
حجت‌الله اصیل ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۵۹ص ـ ۱۵۹۰ ریال.

□ نظریه‌های دولت
اندروو وینسنت ـ ترجمه: دکتر حسین بشیریه ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۹ ص ـ ۳۴۹۰ ریال

□ نظم نوین جهانی (امپراطوری و بربرهای جدید)
ژان کریستف روفن ـ ترجمه: دکتر هوشنگ لاهوتی ـ شرکت انتشاراتی پاژنگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۷۲ص ـ ۳۰۰۰ ریال

□ تجدید حیات تاریخ
میشا گلنی ـ ترجمه: اسماعیل زند ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۳ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

فرهنگ

□ واژگان اقتصاد و زمینه‌های وابسته (انگلیسی ـ فارسی)
گردآوری و تدوین: کاظم فرهادی ـ مؤسسه کتاب پیشبرد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۷+۱۲۵۶ص ـ ۱۲۰۰۰ ریال.

مرجع

□ فهرست موضوعی مشروح مذاکرات مجلس شورای اسلامی
تهیه و تدوین: مدیریت پژوهش‌های فرهنگی ـ ناشر:

ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	اروپا	ژاپن، هندوستان	آمریکا، چین و کانادا	استرالیا
یکساله	۸۰۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۱۰۰۰ ریال	۱۳۰۰۰ ریال	۱۴۰۰۰ ریال
ششماهه	۴۰۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال
سه ماهه	۲۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراک:

....

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور، مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی -۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران - خیابان خیام - موسسهٔ اطلاعات - دبیرخانه - بخش آبونمان - صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی ....

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام

نام خانوادگی

شغل ....

آدرس دقیق پستی ....

....

شماره تلفن ....کد پستی ....صندوق پستی ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسه اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۷۸ص - ۱۸۰۰ ریال.

□ فهرست مقالات مطبوعات پیرامون شعر
به کوشش: پروین دل‌پسند مقدم - ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۴۱ص - ۲۰۰۰ ریال.

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
تهیه و تدوین: مدیریت نمایه‌سازی - ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۵۴۲ص - ۳۰۰۰ ریال

نشریات

□ مجلهٔ تحقیقات اسلامی
نشریهٔ بنیاد دایرة‌المعارف اسلامی - سال پنجم - شماره ۱ و ۲ - ۱۳۶۹ - ۲۰۸ص.

□ مجلهٔ تحقیقات اسلامی
نشریه بنیاد دایرة‌المعارف اسلامی - سال ششم - شماره ۱ و ۲ - ۱۳۷۰ - ۴۷۶ ص.

□ مجلهٔ تحقیقات تاریخی ۵ - ۴
مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی - بهار و تابستان ۱۳۶۹ - ۲۹۳ص - ۸۰۰ ریال.

□ مجلهٔ تحقیقات تاریخی (مرونامه) ۷ و ۶
مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی - پاییز ۱۳۷۱ - ۲۳۸ص - ۲۰۰۰ ریال.

□ فرهنگ (ویژهٔ نظامی)
مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی - کتاب دهم - پاییز ۱۳۷۱ - ۴۶۱ص - ۲۲۰۰ ریال.

نشریات تازه

□ تصویر
سال اول، شمارهٔ اول، دی ماه ۱۳۷۱

اولین شمارهٔ ماهنامهٔ هنرهای تصویری با نام «تصویر» منتشر شد. در قسمتی از سرمقالهٔ این نشریه آمده است «تصویر، در جهت تعمیق درک و بینش تصویری و ارتقاء اطلاعات فنی و هنری دست‌اندرکاران و علاقه‌مندان هنرهای تصویری می‌کوشد و پی‌گیر آخرین رویدادها و ابداعات جهانی در این زمینه خواهد بود».

دراین شمارهٔ تصویر مطالبی از: بابک احمدی، امیل مایر، مهرداد فخیمی، محمود کلاری، مرتضی ممیز، و... به چاپ رسیده است.

سیمای جوان

نشریه سیمای جوان، منتشر شد.

دست اندرکاران نشریه، انتشار «سیمای جوان» را تلاشی برای رشد، شکوفایی و تکامل ابعاد وجودی جوانان کشور و مشارکت هرچه بیشتر آنان در تحقق اهداف فرهنگی - اجتماعی جهت نیل به آرمانهای مقدس انقلاب اسلامی، می‌دانند.

مطالب این نشریه ماهانه، در زمینه‌های آموزشی، علوم و تکنولوژی، فرهنگی، هنری، اجتماعی، اقتصادی، مدیریت و انفورماتیک و سیاسی و... است. انتشار این نشریه تازه، با نگاهی که به مسائل جوانان کشور دارد، می‌تواند گامی مثبت تلقی شود.

هنر

□ آموزش بازیگری کارگردانی
درک بوسکیل - ترجمه: اختر اعتمادی - انتشارات نمایش - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۷۹ ص - ۱۰۰۰ ریال.

□ نخستین آدم
یوجین اونیل - ترجمه: بهزاد قادری - انتشارات نمایش - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۱۷ ص - ۷۰۰ ریال.

□ وحشی (مجموعه چهار نمایشنامه کوتاه)
ترجمه: رضا احمدی - انتشارات نمایش - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۶۹ ص - ۵۰۰ ریال.

□ همزادان ماه
محمد ایوبی - انتشارات نمایش - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۹۰ ص - ۵۰۰ ریال

□ نمایشنامه و ویژگیهای نمایش
اس. دبلیو. راوسون - ترجمه: داود دانشور، محمود هنذیانی، ولی‌اله دهقانی، منصور ابراهیمی - انتشارات نمایش - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۲۷۲ ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ آغاز با نستعلیق
محمدرامین ضیاء - ناشر: مؤلف - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۱۵ص - ۱۵۰۰ ریال

شهر کتاب



راهنمای مفید کامپکت دیسک CD ۱۹۹۳

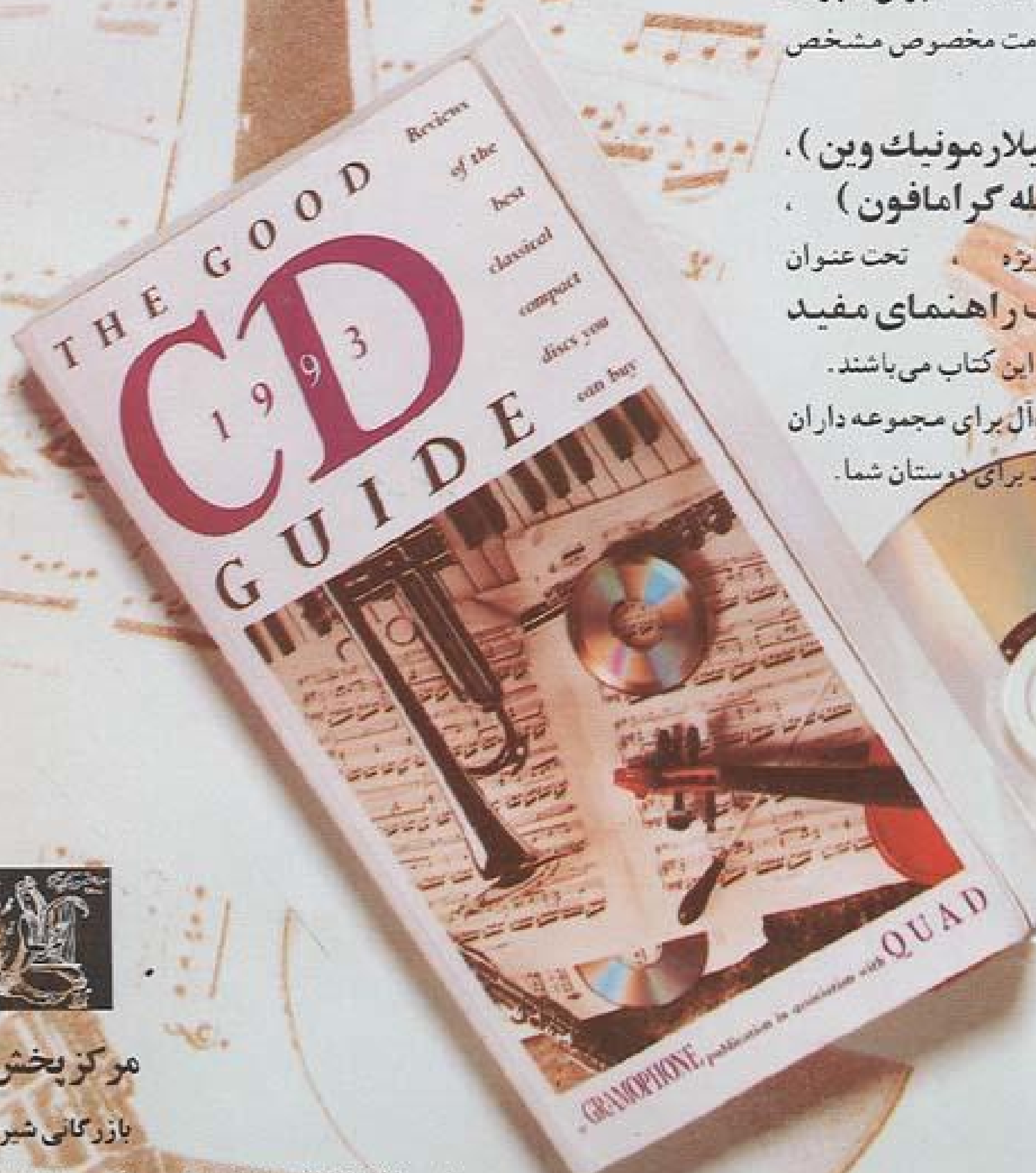
راهنمای مفید کامپکت دیسک CD شامل اطلاعات سودمند درباره آثار [illegible] موسیقی کلاسیک ضبط شده بر روی CD اینک ششمین سال انتشار [illegible] پشت سر می گذارد.

در چاپ سال ۱۹۹۳ این راهنما، در حدود ۶۰۰ اثر جدید موسیقی کلاسیک اضافه شده، و بنابراین، بر روی هم بیش از ۲۰۰۰ اثر موسیقی کلاسیک با کیفیت های قابل توجه و قیمتهای استثنائی معرفی گردیده‌اند.

علامتگذاری های بی نظیر و در عین حال ساده و قابل درک این کتاب، در یک نگاه، قیمت و مدت زمان دیسکها، تاریخ ضبط اثر، چگونگی ضبط آن (به صورت آنالوگ و یا دیجیتال)، نیز نکات برجسته و قابل توجه هر یک از دیسکها، اجراهای برتر، خریدهای با صرفه تر، و بسیاری نکات و توضیحات قابل توجه دیگر را در اختیار خوانندگان نکته سنج و علاقمند قرار داده است. برای سهولت بیشتر، (**آثار جدید معرفی شده**) در راهنما با علامت مخصوص مشخص شده اند.

چهار مقاله جذاب و خواندنی درباره (**ارکستر فیلارمونیك وین**)، (**راخمانینف**)، (**روسینی**) و (**جوائز مجله گرامافون**)، شامل لیست کامل برندگان این جوائز تاکنون، و بخش ویژه، تحت عنوان (**هنرمندان منتخب سال به انتخاب کتاب راهنمای مفید کامپکت دیسك ۱۹۹۳**) از دیگر قسمتهای خواندنی این کتاب می‌باشند.

راهنمای مفید کامپکت دیسک CD ۱۹۹۳، ایده‌آل برای مجموعه داران و سایر علاقمندان موسیقی، هدیه‌ای بیاد ماندنی و ارزشمند برای دوستان شما.





مرکز پخش:

بازرگانی شیرین

تلفن: ۲۲۲۹۷۵۱، ۲۲۷۹۲۷۳، فاکس: ۸۰۸۸۱۰۲



